125 ЛЕТ КИНО ДРАМАТУРГИИ

ОТ БРАТЬЕВ ЛЮМЬЕР ДО БРАТЬЕВ НОЛАН

КАМИЛЛ АХМЕТОВ

АНФ
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

Камилл Спартакович Ахметов

125 лет кинодраматургии. От братьев Люмьер до братьев Нолан

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=64478932
125 лет кинодраматургии: От братьев Люмьер до братьев Нолан: Альпина нон-фикшн; Москва; 2021
ISBN 9785001394471

Аннотация

Новая книга о кинодраматургии от Камилла Ахметова выделяется на фоне традиционных работ по сценаристике тщательной систематизацией и историческим подходом. Развитие драматургической композиции – от традиционного линейного повествования до новаций XX и XXI веков – автор прослеживает на примерах работ Дэвида Уорка Гриффита, Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Орсона Уэллса, Акиры Куросавы, Алена Рене, Микеланджело Антониони, Альфреда Хичкока, Ингмара Бергмана, Федерико Феллини, Андрея Тарковского, Сергея Соловьева, Рашида Нугманова, Квентина Тарантино, Дэвида Финчера, Кристофера Нолана и других знаменитых кинематографистов.

Камилл Ахметов анализирует современные кинодраматургические тенденции, включая методы отображения работы сознания человека, рассматривает основные принципы адаптации историй для кино и формулирует авторскую концепцию контекстного нарратива. В приложении описаны основные этапы работы над сценарием и приведен список более чем 250 фильмов, рекомендуемых к просмотру.

Книга будет интересна и полезна кинематографистам, киносценаристам, студентам киношкол и тем, кто хочет лучше разбираться в кино и кинодраматургии.

Содержание

Введение 9
Благодарности 17
Глава 1 18
Почему драматургия работает 18
Основной конфликт 35
Главный герой 47
Управляющая идея 59
Структура фильма 66
Что такое киноязык? 74
Глава 2 81
Первые фильмы: аттракцион без фабулы 81
Простая фабульная драматургия братьев Люмьер и их последователей 87
Эдвин С. Портер – миф и правда 99
Искусство на пленке, дубль один 108
Как Гриффит сделал кино искусством 118
Глава 3 131
Модальности 131
«Алчность» 136
Советское довоенное кино 154
Глава 4 175
«Иван Грозный» 175
«Касабланка» 182

Притчевое кино 190
Еще раз о параллельном действии 208
Глава 5 228
Новый виток – кольцевая композиция 228
«Чистое» кино 266
Псевдодокументальное кино 272
Глава 6 289
Зачем просто, когда можно сложно: рамочная композиция 289
Ближе к жизни: рамочно-кольцевая композиция 298
Еще ближе к жизни: фрагментированная композиция 316
Как в жизни: уничтожение конфликта (дедраматизация) 331
Мы все исправим: петля времени 338
Глава 7 344
Литература 346
Театр 365
Реальная жизнь 368
Ремейк 376
Так называемые оригинальные идеи 383
Глава 8 386
От формальных экспериментов до революции Феллини 386
Решение проклятых вопросов и подготовка к 397

постмодернизму
Образцы постмодернизма 404
Блокбастеры с секретом 416
Глава 9 419
Притчевый реализм 421
Пустое действие 426
Все понарошку: конструируемая реальность 432
Все наоборот: реверсивная композиция 443
Смотри в корень: ризоматическая композиция 448
Скринлайф 455
Ты знал: контекстный нарратив 458
Приложение 1 477
Сценарная заявка 478
Синопсис 481
Тритмент и поэпизодник 484
Сценарий 489
Сценарный формат 491
Куда отправлять? 492
Как защитить? 493
Приложение 2 496

Камилл Ахметов
125 лет кинодраматургии. От братьев Люмьер до братьев Нолан

Научный редактор *Павел Бардин*
Редактор *Полина Суворова*
Издатель *П. Подкосов*
Руководитель проекта *А. Шувалова*
Художественное оформление и макет *Ю. Буга*
Корректоры *И. Астапкина, М. Миловидова*
Компьютерная верстка *М. Поташкин*



Введение

Часто кино называют визуальным искусством. Это только часть правды, потому что кино опирается на театр, литературу и изобразительное искусство. Это три разных вида искусства, и от них зависят три аспекта киноязыка: визуальный, повествовательный и временной. Сегодня кино – это сложный современный синтетический вид искусства, возможности которого больше, чем всех тех видов искусства, на которых он основан. Вот почему мы выделяем визуальный киноязык – но повествовательный киноязык от этого не теряет своего значения.

Что нужно, чтобы хорошо разбираться в кинодраматургии? Разумеется, придется вникнуть в суть теории жанров, чтобы как минимум понимать, что такое в профессиональной терминологии «трагедия», «драма» и «комедия», и не называть «драмой» все, что не подходит под другие жанровые определения. Нужно хорошо знать все компоненты драматургической структуры фильма и уметь выделять их, нужно понимать, как формируется конфликт и как он позволяет отличить главного героя фильма от второстепенного, а главную сюжетную линию – от второстепенных обстоятельств, и как сформулировать, о чем «на самом деле» фильм, то есть какова его управляющая идея.

Что должен изучить человек, который хочет заниматься

кинодраматургией? Спросив об этом нескольких сценаристов кино и телевидения, вы получите целый спектр мнений – от «ничего» до ссылок на разных авторов, разнообразные курсы киносценаристики и множество дополнительных дисциплин, порой довольно экзотических.

Если суммировать общее мнение, окажется, что, с одной стороны, правила драматургии родственны для всех видов искусства, но, с другой стороны, кино имеет свою специфику как визуальное искусство, и в этих особенностях – вся суть успешного кино. Именно поэтому все учебники по киносценаристике опираются как на правила классической драматургии, так и на многочисленные примеры киносюжетов, классических и современных.

В 2019 году вышла моя книга «Кино как универсальный язык», в которой я попытался структурировать основные положения истории, теории и анализа кино, взяв за основу историю киноязыка. Режиссер Алексей Попогребский, который оказал мне огромную услугу, внимательно прочитав черновой вариант книги и дав на него рецензию, написал в этой рецензии следующее:

> …особенность этой книги в том, как она логически выстроена. Благодаря системе внутренних связей от школы к школе, от направления к направлению книга позволяет увидеть историю кино не просто как смену вех, поколений и стилей, а как единую, живую и невероятно разнообразную экосистему,

> которая не может существовать отдельно от социума, экономики и технического прогресса. Книга будет полезна как кинематографистам, так и зрителям, как задающая общий контекст развития кинематографа и позволяющая новым и более осмысленным взглядом увидеть даже знакомые кинокартины[1].

Уже прочитав эти слова на обложке отпечатанной в типографии книги, я подумал о том, что *система внутренних связей* и *история как единая экосистема* – это ключ, инструмент, которым можно препарировать не только киноязык в целом, но и отдельные его аспекты. И если цель книги «Кино как универсальный язык» заключалась в том, чтобы рассказать о киноязыке в целом, то книга, которую вы держите в руках, преследует более узкую цель, а именно: рассказать лишь об одном аспекте киноязыка – повествовательном.

Исторический подход к кинодраматургии позволит не просто проиллюстрировать, но гораздо лучше понять, чем на самом деле отличается современная кинодраматургия и от той драматургии, которую нам завещал великий Аристотель, и от той драматургии, на которой основаны любимые нами литературные и драматургические произведения.

Безусловно, предмет драматургии учит тому, как человек воспринимает историю, как привлечь к ней внимание зрителя или читателя и как это внимание не отпускать. В определенной степени можно считать, что беллетристика основана

---

[1] Ахметов К. С. Кино как универсальный язык. – М.: АСТ, 2019. С. 4.

на той же структуре, на тех же правилах, что и кинофильмы, популярные у зрителей. Но неслучайно все начинающие сценаристы, изучающие правила драматургии, рано или поздно спрашивают: «А можно ли эти правила нарушать?» Нарушать правила, с одной стороны, нельзя, с другой – можно и нужно. Иначе как можно создать хоть что-то новое? Просто эти правила нужно сначала изучить. Как говорит мой мастер, блистательный сценарист Юрий Коротков, «правила можно нарушать только после того, как они запишутся на подкорку».

Фактически эта книга описывает историю того, как кинодраматурги научились 16 основными способами нарушать заветные правила драматургии Аристотеля. Здесь нужно оговориться: конечно же, литераторы научились этому гораздо раньше, чем кинематографисты, поэтому многие «нарушения» вошли в классику еще до того, как они стали частью нормативного киноязыка. Но самое приятное заключается в том, что история кино на этом не заканчивается и определенные драматургические инновации рождаются прямо на наших глазах.

Задумайтесь хотя бы о том, что современная кинодраматургия бывает настолько сложна, что некоторые фильмы оставляют зрителя в недоумении: что же на самом деле произошло? И если это вызвано не сложностью «вселенной» фильма, как в случае с картиной Кристофера Нолана «Интерстеллар», то ключ к ответу обычно таится в ответах на

следующие вопросы:

- В каком порядке происходили события?
- Какие события – и каким образом – произошли на самом деле?
- Какие события были искажены?
- Каких событий на самом деле не было?
- Какие события нам не показали?
- Какова подлинная мотивация участников событий?
- Почему нам показали именно эти события и именно в таком порядке?

Аристотель, конечно, выделял «сплетенные» фабулы, но вряд ли он ожидал, что драматурги будущего станут запутывать и обманывать своих зрителей. Драматурги, пожалуй, тоже от себя такого не ожидали…

Мы начнем с краткого теоретического курса кинодраматургии в главе 1 – но только для того, чтобы, уже вооружившись этими знаниями, без колебаний броситься в бурные воды разнообразных драматургических течений.

В главе 2 мы коротко поговорим о чистом аттракционе без примеси истории, на котором были основаны первые фильмы студии Томаса Эдисона. Затем мы вспомним простую драматургию первых фильмов братьев Люмьер, замешанную на фабуле в аристотелевском понимании, проследим ее развитие до появления параллельного повествования, которое довел до невероятного совершенства великий мастер и экс-

периментатор Дэвид Уорк Гриффит, – и обсудим последствия.

Далее мы рассмотрим появление различных видов драматургической композиции и поговорим о том, какие кирпичики в ее фундамент вложили классики – Орсон Уэллс, Акира Куросава, Ален Рене, Михаил Калатозов, Андрей Тарковский – и что на этом фундаменте построили наши современники: Квентин Тарантино, Дэвид Финчер, Кристофер Нолан, Дени Вильнев. Мы постараемся увидеть, какие классические принципы драматургии нарушали и какие инновации ввели в киноязык Микеланджело Антониони, Альфред Хичкок, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Андрей Тарковский, Сергей Соловьев, Рашид Нугманов и другие прекрасные авторы, чтобы кино, с одной стороны, училось отображать работу мысли человека, а с другой – становилось ближе к образу мыслей зрителя и его восприятию мира, чем линейные построения Аристотеля. Кроме того, мы поговорим о том, какой материал и как лучше адаптировать для кино из произведений, из жизни, из других фильмов и т. д., включая оригинальные сценарные идеи. Всему этому посвящены главы 3–8.

А в главе 9, в числе новейших кинодраматургических веяний, я постараюсь обосновать определение одной из главных, на мой взгляд, инноваций современной кинодраматургии, которую я, как автор этого определения, решился назвать **контекстным нарративом**.

Иногда я останавливаюсь на некоторых деталях производства фильмов. Кино – высокотехнологичное искусство, и, даже если вас интересует только драматургия, знание некоторых подробностей кинопроизводства никогда не повредит.

В приложениях я постарался компактно и емко ответить на типичные вопросы молодых авторов о том, как оформляется заявка на сценарий, куда ее стоит отправлять и как обеспечивается защита авторских прав в реалиях современного российского сценарного рынка. А еще вы найдете там, помимо списка использованных источников, перечень фильмов, рекомендуемых к просмотру, – их чуть более 250, разумеется, с указанием имен создателей и дат выпуска. В тексте книги названия важных фильмов выделены **полужирным шрифтом**, как и основные определения.

К сожалению, далеко не всегда в тексте удается особо упоминать авторов сценариев к фильмам. У меня есть два оправдания: во-первых, режиссер фильма, как правило, становится в той или иной степени соавтором сценария, даже если это не указано в титрах; во-вторых, все авторы сценариев перечислены в Приложении 2.

Напоследок хочу заметить, что, если вас действительно интересует киноискусство, стоит использовать любую возможность расширить свою эрудицию и повысить кинообразованность, читая любую литературу, критические обзоры и просматривая как классические, так и новые фильмы. Никакой кругозор не бывает слишком широким, и никакая па-

литра сравнений, которую вы используете для анализа фильмов, не будет слишком богатой.

А если вы видите себя будущим кинематографистом, важно с пониманием и спокойно относиться к любым оценкам вашего творчества, в том числе и негативным. Помните, любое распределение негативных, позитивных и нейтральных оценок – это просто статистика. Все, что на самом деле делают кинематографисты, когда создают новые произведения, – они рассказывают о себе, своих чувствах, мыслях и видении мира. Ни на кого не обижайтесь, делайте свое дело и делайте его так, чтобы вам самим это нравилось.

Надеюсь, вы не пожалеете о том, что взяли в руки эту книгу, и желаю вам почерпнуть из нее полезные знания, интересные примеры и новые идеи. Успехов вам!

Благодарности

«Мотором» этой книги с момента подписания договора с издательством и до самой сдачи макета в типографию, независимо от времени года и ситуации с коронавирусом, была Александра Шувалова, руководитель проектов издательства «Альпина нон-фикшн».

Научным редактором книги стал Павел Бардин, режиссер и сценарист, сокуратор программы «Режиссура» Московской школы кино, лауреат национальной кинематографической премии «Ника» и других профессиональных наград. Я благодарен ему и за благожелательный отзыв, и за ряд интересных идей, которые позволили сделать эту книгу лучше.

Литературный редактор этой книги Полина Суворова – лучший редактор из всех, с кем я когда-либо работал, и я искренне благодарен ей за вклад, который она внесла в качество этого текста.

Камилл Ахметов

Глава 1
Основы драматургии

Почему драматургия работает

Не смейтесь, но для того, чтобы понять, как «работает» драматургия, для начала нужно разобраться в том, как работает человеческий мозг.

И в этом нет ничего удивительного. Мое глубокое убеждение заключается в том, что любой писатель, в том числе и драматург, должен хоть немного, хотя бы на самом базовом уровне увлекаться нейронауками – такими как теория познания, основы теории информации, лингвистика, медицина, психология. Если вы совсем не понимаете, как работает человеческий мозг, как вы догадаетесь, что может быть интересно другому человеку? Как вы напишете историю?

Чем сильнее эмоции, которые вы переживаете, когда читаете книгу или смотрите фильм, тем больше она вам нравится и тем лучше запоминается. Чтобы опять пережить эти эмоции, вы перечитываете любимые книги и пересматриваете любимые фильмы вновь и вновь – ровно так же, как дети просят рассказать им еще и еще раз одну и ту же любимую сказку.

Что говорят об этом нейропсихологи? Они это подтверждают. Бернард Баарс и Николь Гейдж пишут:

> Помните, где вы были утром 11 сентября 2001 г.? Скорее всего, вы помните этот день, и в то же время вам будет трудно вспомнить, скажем, 9 сентября того же года. Почему так? События 11 сентября глубоко врезались в память из-за сильных эмоций, с которыми они были связаны[2].

Откуда берутся эмоции? Американский нейрофизиолог Пол Маклин считал, что мозг – это трехслойный орган, и, хотя его слои, с одной стороны, тесно взаимосвязаны, с другой стороны, они несколько обособлены друг от друга. Теперь Маклина почитают как автора концепции «триединого мозга» (рис. 1), на которой основаны наши сегодняшние воззрения на структуру мозга.

---

[2] Баарс Б., Гейдж Н. Мозг, познание, разум. Введение в когнитивные нейронауки: в 2 т. Т. 2 / Пер. В. Егоровой, М. Каменской, В. Ковальзона, А. Любителева, О. Мацелепы. – М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2014. С. 127.

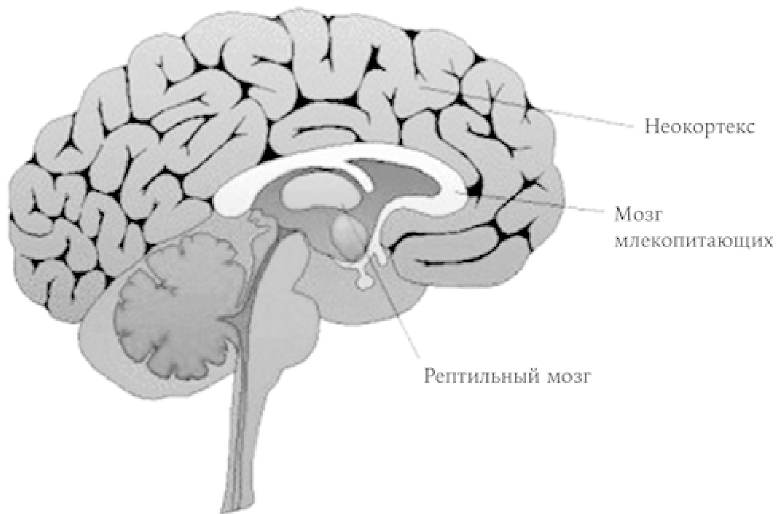


Рис. 1. Триединый мозг

Согласно Б. Баарсу и Н. Гейдж,

> …самый старый слой мозга называют *рептильным мозгом*. Он образован… структурами, преобладающими в мозге змей и ящериц. Этот слой мозга слабо задействован в обучении на индивидуальном опыте и, скорее, вновь и вновь способствует воспроизведению фиксированных инстинктивных поведенческих программ. У человека эта часть мозга отвечает за жизненно важные функции, такие как дыхание, регуляция сердечного ритма, поддержание гомеостатического равновесия…

Мозг млекопитающих расположен поверх рептильного мозга. В основном он состоит из частей, формирующих лимбическую систему. Слово „лимбический“ происходит от латинского limbus и означает „граница, край, кромка“…

…Лимбическая система играет ключевую роль в формировании эмоций у человека. Влияние лимбической системы на наш сознательный опыт проявляется в виде некоторой дополнительной значимости (положительной или отрицательной оценки или ощущении) и заметности («выделяемости») определенных мыслей и образов. Эта часть мозга есть у всех млекопитающих. Типичные для млекопитающих эмоциональные реакции легко распознаются у домашних собак и кошек…

…Неокортекс, или *мозг приматов*, – эволюционно последний слой мозга. Он состоит из складчатого плаща, покрывающего большие полушария, и ряда подкорковых ядер, например базальных ганглиев. У человека и других приматов мозговой плащ чрезвычайно разросся по сравнению с другими млекопитающими. Человеческий неокортекс – вместилище сложнейших когнитивных, лингвистических, моторных, сенсорных и социальных способностей. Неокортекс дает нам значительную гибкость и креативность при адаптации к изменяющимся условиям окружающей среды. Кора служит и для контроля, и для социализации порожденных лимбической системой эмоций. Оценка

> ситуаций корой необходима также и для более тонкого проявления эмоций, чем то, на что способна лимбическая система в одиночку.

И далее:

> Яак Панксепп (Jaak Panksepp, 1998) предложил свое функциональное определение эмоциональной системы в мозге…
>
> …5. Эмоциональные контуры могут находиться под сознательным контролем.
>
> 6. Эмоциональные контуры реципрокно влияют и на вышележащие системы принятия решений и анализа, и на сознание[3].

«Реципрокность» означает взаимность, а все это вместе означает для нас как для драматургов очень простую вещь, о существовании которой вы, уверен, и раньше подозревали. Во-первых, эмоциональная жизнь есть не только у нас – она есть и у кошек, и у собак (но не у ящериц), поэтому наши кошки и собаки могут радоваться, грустить, обижаться и т. д., все эти чувства им доступны.

Рептильные рефлексы, которые отвечают за жизненно важные функции, у нас тоже есть, но они находятся довольно глубоко в рептильном мозге, поэтому мы можем перебороть в себе страх, какое-то время потерпеть без еды и воды. Мы даже способны на короткое время задержать дыхание (но не пульс).

---

[3] Там же. С. 128–131.

А вот эмоции находятся гораздо ближе к поверхности неокортекса. Да, мы можем их контролировать – и тем не менее, стараясь рационально анализировать все, что получаем через органы чувств, мы одновременно воспринимаем это эмоционально. Как уже было указано выше, «эмоциональные контуры могут находиться под сознательным контролем», но при этом они «реципрокно влияют и на вышележащие системы принятия решений и анализа, и на сознание». Мы стараемся осмыслить то, что доступно нам в ощущениях, но нам никуда не деться от того, что все это нам либо нравится, либо не нравится и доставляет либо радость, либо скуку и неприязнь.

Так происходит во всех аспектах нашей жизни. Так происходит с любыми приобретениями: когда мы видим ту или иную вещь в магазине, мы сразу знаем, хотим ее купить или нет – потому что она нам либо нравится, либо не нравится. Затем мы осмысливаем это желание, и неокортекс помогает нам подвести под наше эмоциональное решение некое рациональное обоснование. Так же происходит и с произведениями искусства: они либо захватывают нас, либо не захватывают, либо нравятся, либо не нравятся. И, уже получив эти эмоции, мы выносим рациональный вердикт – по какой причине эта книга или этот фильм «хорошие» или «плохие».

Вы можете сказать, что Аристотель, завещавший нам своим трудом «Поэтика» искусство драматургии, о концепции триединого мозга не знал… Вы удивитесь! Еще Платон, учи-

тель Аристотеля, выделял в душе́ три части: разумную (в голове), аффективную, или движимую страстями (в груди), и вожделеющую (под диафрагмой). Аристотель, дополняя воззрения Платона, писал в трактате «О душе»: «Ведь в разумной части [души] зарождается воля, в иррациональной – желание и страсть. Если душа [окажется состоящей] из трех частей, то в каждой части будет стремление»[4].

К важнейшим выводам, которые легли в основу психологии, Аристотель пришел эмпирическим путем:

> …ясно, что ощущение и обдумывание не одно и то же. Ведь первое свойственно всем, второе – немногим живым существам. Не [совпадает] также [с ощущением] и мышление, в котором содержится и правильное, и неправильное, – правильное обдумывание составляет науку и истинное мнение, неправильное – противоположное всему этому; но и последнее не тождественно ощущению, ведь ощущение отдельных предметов всегда истинно и имеется у всех живых существ, а размышлять можно и ошибочно, и [размышление] несвойственно ни одному существу, не одаренному разумом[5].

Неудивительно, что и авторы учебников по драматургии даже сегодня напропалую цитируют «Поэтику» Аристотеля, ведь его понимание драматургии основано практически на

---

[4] Аристотель. О душе / Пер. и прим. П. С. Попова. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1937. С. 104.

[5] Там же. С. 89.

тех же воззрениях, какими руководствуются сегодняшние нейропсихологи!

Важно знать, что слова «поэтика» и «поэзия» в своем труде Аристотель употреблял в смысле «драматургия», а «поэт», соответственно, – в смысле «драматург». Что же Аристотель говорил о драматургии?

> …трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует и происходит по закону природы нечто другое; наоборот, конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого, а середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться…
>
> …Из фабул одни бывают *простые*, другие – *сплетенные*, ибо и действия, подражания которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие… в течение которого перемена судьбы происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие – такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием, или с перипетией, или с тем и другим вместе. Все это должно вытекать из самого

состава фабулы так, чтобы оно возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо[6].

Внимание! Аристотель был не только вполне осведомлен о вкусах зрителей («Поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей»). Прекрасно (как мы только что поняли) зная, как работает мозг человека – нашего читателя, зрителя, слушателя, Аристотель вывел ставшие классическими правила драматургии, учитывающие особенности эмоционального восприятия человека.

Откуда мы, например, знаем о том, что у интересной истории обязательно должен быть главный герой, к которому привлекается основное внимание читателя, слушателя или зрителя, причем это не просто какой-то очень хороший или очень интересный человек – это может быть не очень хороший, плохой и очень плохой человек? Да от Аристотеля же! Ведь это он написал: «…все подражатели подражают действующим лицам, последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), – то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим,

---

[6] Аристотель. Риторика / Пер. О. П. Цыбенко, под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова; Поэтика / Пер. В. Г. Аппельрота, под ред. Ф. А. Петровского. – М.: Лабиринт, 2000. С. 156–159.

или даже таким, как мы…»[7]

А почему нам интересно следить за приключениями – всегда стрессовыми, часто весьма неприятными – героев произведений искусства? Оказывается, наша потребность в стрессе восходит к тем же древним временам, когда у нас появился неокортекс. Знаменитый режиссер Александр Митта в своей прекрасной книге «Кино между адом и раем» прекрасно сформулировал это, опираясь на теорию стресса канадского эндокринолога Ганса Селье (1907–1982).

В книге «Стресс без дистресса» Селье писал:

> Существует стереотипная физическая модель ответа на стресс независимо от его причины. Исход взаимодействия со средой зависит в такой же мере от наших реакций на стрессор, как и от природы этого стрессора. Нужно осуществить разумный выбор: или принять брошенный вызов и оказать сопротивление, или уступить и покориться…
>
> …Разным людям требуются для счастья различные степени стресса. Лишь в редких случаях человек склонен к пассивной, чисто растительной жизни. Даже наименее честолюбивые не довольствуются минимальным жизненным уровнем, обеспечивающим лишь пищу, одежду и жилье. Люди нуждаются в чем-то большем.

И далее:

---

[7] Там же. С. 150.

Стресс – это аромат и вкус жизни. Поскольку стресс связан с любой деятельностью, избежать его может лишь тот, кто ничего не делает. Но кому приятна жизнь без дерзаний, без успехов, без ошибок? Кроме того… некоторые виды деятельности обладают целебной силой и помогают держать механизмы стресса «в хорошей форме».

И наконец:

К каким бы целям мы ни стремились, связь между стрессом и достижением цели… несомненна…[8]

И вот как применительно к драматургии эти идеи развивает Митта:

Что открыли ученые, исследовав кинозрителей? Оказывается, у них в мозгу во время просмотра фильмов возникают слабые биотоки стресса. В сотни, может быть, в тысячи раз более слабые, чем стресс в реальности. Но этот кажущийся стресс целителен. Он дает нам радость, потому что снимает напряжение, облегчает душу, позволяет бороться и побеждать в воображаемой стае телевизионных сериалов и изысканных драм.

Что же лучше всего подключает зрителей к экрану? Человек в драматической ситуации. Это происходит помимо сознания. Оно заложено в программу нашего поведения. Как только я вижу человека в беде, я оказываюсь в воображаемом стрессе, рядом с ним и

---

[8] Селье Г. Стресс без дистресса / Пер. И. Хорол, А. Лук. – М.: Прогресс, 1982.

> вместе с ним ищу выход. Конечно, чем этот человек мне ближе и понятней, тем подключение полней. Но практически я подключаюсь к каждому, кто испытывает стресс. Моя программа стресса работает без моего волевого участия. В нее заложен стадный инстинкт.
>
> На этой базовой основе и построены все контакты со зрителями драмы. Стресс – это основа для моего сопереживания персонажам в драматической ситуации. Если герои находятся в драматической ситуации, я наиболее полно идентифицирую себя с ними[9].

Что же такое драматургическая ситуация? Основная функция главного героя произведения заключается в том, чтобы иметь цель и всеми силами ее добиваться. Важно, чтобы достижению этой цели мешали внешние силы – они называются антагонистическими. Правда, герой может и сам себе мешать – такой конфликт называется внутренним. Так или иначе, любая история – это история о том, как ее главный герой добивается своей цели, преодолевая при этом массу препятствий, и, попадая в ситуации противоречивого, жестокого, неприятного выбора, принимает трудные, сложные, безжалостные решения для того, чтобы прийти к своей цели.

Итак, четыре главные составные части любой истории: герой, его цель, его путь к этой цели и внутренние либо внешние силы, которые мешают ему ее достичь. Уберите любой

---

[9] Митта А. Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому… – М.: Зебра Е, 2005. С. 55.

компонент – история разваливается. Не может быть истории без главного героя, не может быть истории без цели главного героя, не может быть истории без того, чтобы герой добивался этой цели, неинтересны истории, в которых герою ничто не мешает. Из этого набора факторов и складывается основной конфликт произведения. Любую книгу или пьесу, любой фильм можно описать одним-двумя предложениями, рассказав, кто главный герой, какова его цель, кто ему мешает в достижении этой цели и что случится, если достигнуть цели не получится. Если выраженный таким образом основной конфликт достаточно остер, история, основанная на этом конфликте, может получиться удачной. Но достаточно ли этого, чтобы книга или фильм состоялись?

Давайте вспомним знаменитый диалог сценариста, продюсера и редактора из фильма **«Бульвар Сансет»** Билли Уайлдера (1950). Примерно на шестой минуте безденежный сценарист Гиллис приходит в Paramount Pictures к продюсеру Шелдрейку в надежде продать ему свой халтурный сценарий под названием «Грязная игра». Продюсер тут же вызывает Бетти из редакторского отдела, чтобы узнать, что она думает о сценарии Гиллиса, – и та выкладывает все еще до того, как продюсер успевает представить ей сценариста.

Бетти. Здравствуйте, мистер Шелдрейк. Вот «Грязная игра» и моя выжимка из нее на две страницы. Но это не стоит вашего внимания.

Шелдрейк. Почему?

Бетти. Это пустышка.

Шелдрейк. Кстати, познакомьтесь с мистером Гиллисом, который это написал. (*Гиллису*) Это мисс Креймер.

Бетти (*в диком смущении*). Вообще-то Шейфер. Бетти Шейфер… Сейчас бы под землю провалиться…

Гиллис. С радостью помогу.

Бетти. Извините, мистер Гиллис, но мне действительно не понравилась ваша история. Я нахожу ее пошлой и неинтересной.

Гиллис. А что вам нужно? Джеймс Джойс? Достоевский?

Бетти. Просто я считаю, что фильмы должны быть о чем-то.

Гиллис. А, вы из тех, кому нужны все эти темы, идеи? Просто истории не подходят, да? Вы бы и «Унесенных ветром» забраковали!

Шелдрейк (*с горечью*). Нет, это сделал я. Я тогда решил – кто станет смотреть кино про Гражданскую войну?

Бетти. Мне не понравилась «Грязная игра», потому что я наслышана о вас, о вашем таланте.

Гиллис. Теперь уже не до таланта. Я выжить пытаюсь!

Бетти. И поэтому нужно в очередной раз перекраивать старый сюжет?

Шелдрейк. Давайте только без этого… Вы сейчас говорите, как эти нью-йоркские критики… Благодарю вас, мисс Креймер.

Бетти. Шейфер. До свидания, мистер Гиллис.

Гиллис (*с сарказмом*). В следующий раз я вам принесу «Нагие и мертвые»[10], [11].

Мне как профессиональному сценаристу всегда больно смотреть эту сцену. Ведь Гиллис пришел к продюсеру с тем, что он считал хорошей историей, и был вынужден через три минуты просить у него взаймы триста долларов… Но Бетти не зря забраковала поделку Гиллиса – а Шелдрейк не зря поминал нью-йоркских критиков. Важнейшая концепция драматургии заключается в том, что любое произведение любого вида искусства, включая литературу, театр и кино, должно на доступном ему языке рассказывать о чем-то большем, чем кажется на первый взгляд. В фильме должно быть то, что мы называем «основной темой», или «управляющей идеей» (она же «высказывание» и «сверхзадача»). Что это такое?

Когда режиссер Фрэнсис Форд Коппола сдавал на студию Paramount Pictures фильм **«Крестный отец»** (1972) по роману Марио Пьюзо, он предполагал, что продюсеры хотят получить обычный гангстерский фильм. Поэтому, несмотря на то что Коппола отснял все сцены, которые фигурировали в сценарии, то есть и те, где фигурировали семья, застолье, дети и т. п., он не счел нужным включить их в режиссерскую версию фильма. Коппола отдал продюсерам двухчасовой ва-

---

[10] Знаменитый роман Нормана Кингсли Мейлера (1948). – *Здесь и далее примечания автора*.

[11] Перевод диалога К. Ахметова.

риант картины, насыщенной жестокими сценами…

В итоговом варианте фильма все эти сцены остались – и это совершенно оправданно, ведь он рассказывает о становлении нового мафиозного «дона», пришедшего на замену отцу и уничтожившего в жестокой межклановой войне глав других семейств. Кульминация фильма – крещение младенца, параллельно смонтированное со сценами кровопролитных убийств руководителей враждебных кланов. В результате Майкл Корлеоне (Аль Пачино) становится не только крестным отцом ребенка, но и новым крестным отцом мафии. Его цель достигнута…

И это трагедия, ведь Майкл – герой войны и честный человек. Он попросту вынужден был возглавить семейный «бизнес» – после тяжелого ранения отца (Марлон Брандо) это больше некому было сделать. Если бы Майкл не добился своей цели, его семью ждал бы крах. Но его успех – еще хуже, чем поражение, он означает, что Майкл пожертвовал ради семьи всеми своими идеалами и убеждениями.

Понимая это, дальновидный продюсер Роберт Эванс настоял на том, чтобы Коппола вставил в фильм на 50 минут больше сцен о семье, чем было в первоначальном режиссерском варианте. Формально «Крестный отец» остался гангстерским фильмом, но в историю киноискусства он вошел не поэтому, а потому, что, как ни странно, это – шедевр кино о семье.

Выходит, что управляющую идею фильма можно опреде-

лить как «то, о чем на самом деле кино».

Работа над любым произведением, будь то повесть, роман или киносценарий, – всегда очень личная вещь. Только автор понимает свой замысел настолько, чтобы знать, стоит ли нарушить в произведении правила драматургии, нужно ли выстраивать арку героя и если да, то как ее выстраивать, меняется герой или он раскрывается. Важно увлечь зрителя историей и рассказать ее до конца так, чтобы в финале он получил удовлетворение.

Итак, в этом коротком вступлении мы успели обсудить несколько важных концепций – структуру произведения, главного героя, основной конфликт, управляющую идею – и даже упомянули некий специфический «язык», который должен быть присущ тому или иному виду искусства. Давайте теперь попробуем разобраться в этих понятиях чуть подробнее.

Основной конфликт

Давайте немного проясним, откуда берется драматургическая ситуация.

Мы уже знаем о том, что для создания драматургической ситуации нужно, чтобы главный герой произведения имел **цель**. Под целью имеется в виду не некая туманная цель, которой хорошо было бы когда-нибудь достичь, а **задача** – то есть проблема, которую герой совершенно точно будет всеми силами решать во что бы то ни стало. Далее, очень важно, чтобы достижению этой цели мешали некие антагонистические силы. Наконец, исключительно важно, чтобы героя гнал к осуществлению цели не просто какой-то там каприз, – он должен сознавать, каких эпических масштабов катастрофа ждет его, если он не добьется успеха (**ставка**).

Главный герой или **главная героиня (протагонист)** – центральное действующее лицо фильма, за действиями которого в первую очередь наблюдают зрители. Как правило, характеризуется конкретной целью, которую он настойчиво преследует, преодолевая препятствия в ходе истории.

Антагонист – противник главного героя на пути достижения его целей. Противодействие протагониста и антагониста создает основной конфликт истории.

Основной конфликт – противоречие, которое возникает, когда главный герой добивается своей цели, антагонист

препятствует ему, оба обладают ясной мотивацией и осознают последствия возможной неудачи.

Так и формулируется основной конфликт произведения:

- кто герой;
- что он хочет;
- что ему мешает;
- какова цена неудачи.

Эта краткая формула на языке сценаристов и тех, кто читает их творения (редакторы, режиссеры, продюсеры и все остальные кинематографисты), называется **логлайн**. Обычно логлайн включают в «заявку» – короткий документ, в котором очень кратко сведены основные события истории. Заявки приходится писать потому, что ни у кого – ни у редакторов, ни у продюсеров, ни у режиссеров – нет времени читать все сценарии, которые попадают на киностудии. Из всего входящего потока заявок отбираются самые подходящие. «Подходящими» в данном случае становятся наиболее оригинальные истории, примерно отражающие то направление, в котором хотело бы работать руководство киностудии (продюсер), и при этом написанные максимально внятно. Студийное руководство тексты не читает, а просматривает, поэтому писать заявки нужно очень доходчиво и очень лаконично; они должны быть не длиннее двух страниц. Авторские представления о мире героев, их предыстории и взаимодействии друг с другом прикладываются к сценарию в ви-

де отдельного документа, который на киножаргоне называется «библия персонажей». Она помогает понять предысторию героев и суть их взаимоотношений. В заявке все эти подробности придется опустить.

Кроме того, на данном этапе важно разграничить задачу героя в фильме и его «сверхзадачу» – задачу, выходящую за рамки сюжета, – и не путать одно с другим. Задача Гамлета в рамках трагедии Шекспира – отомстить за своего отца и покончить с Клавдием. Его сверхзадача, в строгом соответствии с текстом пьесы, – «соединить обрывки дней», между которыми порвалась «связующая нить», а понимать ее можно по-разному, например добиться того, чтобы его родная Дания перестала быть «тюрьмой». Но продюсеру вы не объясните, что ваш герой хочет и сокрушить могущественного олигарха, и «мира во всем мире», – нужно остановиться на том, что происходит в рамках истории.

Важно понимать, что конфликт, положенный в основу произведения, необязательно должен быть открытым конфликтом между главным героем-протагонистом и его противником-антагонистом. Выделяют следующие виды конфликтов:

- **Внутренний** – конфликт героя с самим собой. Если человек борется с собственными внутренними врагами, с собственными демонами, преодолевает собственные противоречия, такой конфликт называется внутренним.

Герой фильма **«Гражданин Кейн»** (реж. Орсон Уэллс,

1941) еще в детстве был против собственного желания оторван от семьи – все, что он с тех пор предпринимал, было попыткой компенсировать эту невосполнимую утрату.

Герой фильма **«Девять дней одного года»** (реж. Михаил Ромм, 1962), физик-ядерщик, знает, что дальнейшая работа в науке чревата для его здоровья смертельными осложнениями, но не может не продолжать исследования.

Герои фильмов тетралогии одиночества и некоммуникабельности Микеланджело Антониони – **«Приключение»** (1960), **«Ночь»** (1961), **«Затмение»** (1962), **«Красная пустыня»** (1964) – испытывают сильнейший внутренний разлад, который сказывается на их способности существования в обществе и общения с другими людьми.

Сложный внутренний конфликт примыкает к экзистенциальному (см. ниже) и переходит в него (психологи, как правило, объединяют внутренний и экзистенциальный конфликт, но цели драматургии все-таки несколько шире).

● **Межличностный** – конфликт с членом семьи, другом, коллегой, соперником, врагом и т. п. Проще говоря, межличностный конфликт – это конфликт с любым героем-противником. Это самый простой конфликт.

Популярный роман Майн Рида «Всадник без головы» и поставленный по нему фильм (1973) Владимира Вайнштока основаны на простейшем межличностном конфликте: главный герой, простой ковбой-мустангер (то есть пастух-коневод) Морис Джеральд, и его антагонист, капитан

Кассий Колхаун, любят одну и ту же богатую девушку, Луизу Пойндекстер.

Герои всех фильмов, перечисленных в описании внутреннего конфликта, вступают в межличностные конфликты, и это неслучайно. Описание внутреннего конфликта – сложная задача. Как передать конфликт с самим собой? Через закадровый голос, который отображает мысли героя? Это самое худшее и нерабочее решение. Передать внутренний конфликт героя можно только посредством происходящих с ним событий – при помощи персонажей, с которыми он общается, через вещи, обстановку, состояние природы, ситуацию в мире и т. д.

● **Внеличностный** – конфликт с обществом или с группой лиц, которая может представлять собой коллективного или символического героя, такого как социальные институты, государство, религиозные структуры, преступные группировки, силы природы и т. п.

В фильме Сергея Эйзенштейна **«Броненосец „Потемкин“»** (1925) развивается конфликт между коллективными героями – матросами мятежного корабля и властью, представленной офицерами броненосца и солдатами царской армии. В поддержку матросов выступает третий коллективный герой – жители Одессы.

Аналогично в фильме Карла Теодора Дрейера **«Страсти Жанны д’Арк»** (1928), многие решения которого навеяны картиной «Броненосец „Потемкин“», противник главной

героини – коллективный антагонист, представленный церковными судьями и английским офицером (все – исторические лица, хотя их имена по ходу действия не называются), а также безымянными монахами и солдатами, а безмолвным союзниками героини становятся жители Руана.

Лучшие фильмы-катастрофы, такие как **«Метрополис»** (реж. Фриц Ланг, 1927), **«Красная палатка»** (реж. Михаил Калатозов, 1969), **«Титаник»** (реж. Джеймс Кэмерон, 1997), наряду с колоссальными силами безжалостных стихий, с которыми почти невозможно бороться, показывают зрителям не менее чудовищные силы деспотических социальных систем, порабощающих героев. Затопление Метрополиса происходит из-за бунта бесправных рабочих против пользующихся всеми благами цивилизации хозяев; командование не позволяет главе полярной экспедиции Умберто Нобиле организовать спасение остальных выживших из «красной палатки»; гибель «Титаника» и ее ужасные последствия вызваны как амбициозностью и недальновидностью главы пароходной компании, так и классовым разделением общества. Точно следующий классическим примерам мини-сериал **«Чернобыль»** (авт. сценария Крейг Мейзин / реж. Йохан Ренк, 2019) показывает аварию на атомной электростанции и ее последствия как диагноз любому обществу, которое прикрывает лозунгами свою экономическую неэффективность.

● **Экзистенциальный** – острый кризис личности, которая не может примириться со способом своего существова-

ния, конфликт с самой Вселенной, с миром, с богом. На каком-то уровне внутренний и экзистенциальный конфликты смыкаются (что вполне соответствует философии «Бог внутри нас»). Если вам нравятся упрощенные формулировки, то можете считать, что если при внутреннем конфликте герой «не хочет так жить», то при экзистенциальном он «не может так существовать».

В романе Никоса Казандзакиса «Последнее искушение» и в фильме **«Последнее искушение Христа»** (реж. Мартин Скорсезе, 1988) главный герой пытается разрешить внутренний конфликт, вызванный страхом, сомнениями и отчаянием. Его борьба оборачивается экзистенциальным конфликтом, и, только разрешив этот конфликт, он становится тем Христом, который известен нам по Евангелиям.

Конфликт Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, который пытается доказать самому себе, что он не «тварь дрожащая», а «право имеет», можно трактовать – как и у его наследников из фильмов **«Веревка»** (реж. Альфред Хичкок, 1948) и таких картин Вуди Аллена, как **«Матч-пойнт»** (2005), **«Сенсация»** (2006), **«Мечта Кассандры»** (2007), **«Иррациональный человек»** (2015), – и как внутренний, и как экзистенциальный.

Развитый экзистенциальный конфликт главного героя демонстрируют такие фильмы, как **«Серьезный человек»** (реж. Джоэл Дэвид Коэн и Итан Джесси Коэн, 2010) и **«При-**

зрачная нить» (реж. Пол Томас Андерсон, 2017).

Совершенно естественно, что герой, находящийся в экзистенциальном конфликте, вступает в межличностные и внеличностные конфликты, а состояние внешней среды будет выражать, подчеркивать и достраивать основной конфликт.

Александр Червинский в своем классическом учебнике «Как хорошо продать хороший сценарий» пишет:

> Придумывание истории начинается с предположения: «А что если…?» Сценарист думает о характере, ситуации или событии и начинает размышлять: а что если случится то-то и то-то?..
>
> Что, если третьеразрядный боксер получит шанс на поединок с чемпионом мира в тяжелом весе? («Рокки»)
>
> Что, если пришелец из космоса подружится с земным мальчишкой? («Инопланетянин»)
>
> Что, если попытаются разгадать загадочные слова, произнесенные перед смертью газетным магнатом? («Гражданин Кейн»)
>
> Даже в исторических сюжетах необходимо ставить такой же вопрос. Что, если никому не известный индийский пацифист выступит против всей мощи Британской империи? То, что такое событие имело место, дает автору заранее известный ответ, однако именно такая постановка вопроса создала сценарию «Ганди» его художественный и коммерческий потенциал.
>
> Ваши размышления на тему «А что если…?»

> приведут вас к фабульной ситуации (пожар в небоскребе во «Вздымающемся аде», город, терроризируемый акулой, в «Челюстях»). Затем вы начнете искать характер, чтобы лучше рассказать вашу историю, или сюжет, чтобы лучше выразить качества вашего героя[12].

К этим предположениям я добавил бы и такие:

> «Что, если простая советская провинциалка-неудачница, ставшая в Москве еще и матерью-одиночкой без надежд на лучшее будущее, стиснет зубы и…» – «Москва слезам не верит» (реж. Владимир Меньшов, 1980).
>
> «Что, если простой советский студент, комсомолец и активист, попадет под обаяние „неформалки“ из запрещенной субкультуры любителей джаза?» – «Стиляги» (реж. Валерий Тодоровский, 2008).
>
> «Что, если простой советский пэтэушник Витя окажется талантливым и амбициозным автором песен и музыкантом, более оригинальным и самобытным, чем признанные лидеры рок-подполья?» – «Лето» (реж. Кирилл Серебренников, 2017).

Чтобы как-то назвать самые удачные идеи для кино, придумали термин high-concept («высокая идея»). Например – герой возвращается в один и тот же день, пока не проживет его без ошибок. Конечно, это **«Зеркало для героя»** (реж.

---

[12] Червинский А. М. Как хорошо продать хороший сценарий: придумай историю, которая понравится всем. – М.: АСТ, 2019. С. 33–34.

Владимир Хотиненко, 1987) и **«День сурка»** (реж. Харольд Рэмис, 1993). Общепринятого русского перевода у термина high-concept нет. В профессиональном сообществе бытует, например, термин «самоигральная история», но общепринятым назвать его нельзя.

Идеи, которые не подходят под определение high-concept, классифицируются как low-concept (у нас иногда говорят: «история на исполнение»). Хотим еще раз акцентировать внимание читателя на том, что high-concept не предполагает чего-то невиданного, очень дорогого и с крутыми спецэффектами, а его противоположность, low-concept, вовсе не обязательно ограничивается историями обычных людей. Кроме того, идея уровня high-concept совсем не гарантирует того, что ее нельзя испортить исполнением. Большинство фильмов, включая весьма успешные картины и общепризнанную классику, основаны не на high-concept, а на хороших, тщательно написанных сценариях.

Может показаться, что high-concept – это нечто невероятное, вроде **«Звездных войн»** (реж. Джордж Лукас, 1977). Но идею «Звездных войн» (космическое фэнтези, в котором действуют воины наподобие самураев) вряд ли можно назвать настоящим high-concept. Только исполнение этой идеи, реализованное ее автором, Джорджем Лукасом, показало весь ее потенциал. В другом исполнении – например, с низкокачественными спецэффектами на уровне кинофантастики 1950-х годов – она бы не сработала.

Аналогично ничего такого уж «высокого» нет в **«Криминальном чтиве»** (реж. Квентин Тарантино, 1993), которое, если его «распутать», оказывается историей профессионального боксера, дважды продавшего один и тот же договорной матч – на поражение и на победу. Эта идея сработала именно в исполнении Квентина Тарантино. Основной конфликт этой истории, если рассказывать ее в хронологическом порядке, завершается в тот момент, когда Бутч и Фабиана на чоппере Зеда исчезают вдали…

Кстати, важно понимать, что основной конфликт фильма обязательно должен быть завершен – иначе история не будет рассказана до конца! Расхожее определение «открытый финал» не означает, что можно бросить историю, не завершив основной конфликт. То, что Крис Кельвин в **«Солярисе»** Андрея Тарковского (1972), равно как и «Солярисе» Стивена Содерберга (2002), на самом деле не возвращается домой, потому что он остается на Солярисе, не означает, что основной конфликт истории не завершен. Внутри себя герой «Соляриса» Тарковского благодаря столкновению с собственной совестью проходит долгий и трудный путь от «бухгалтера» (как его называл пилот Бертон) – человека без чувств, которому все безразлично, – до настоящего человека, который нашел свою совесть, вернул себе человеческое лицо и хочет вернуться домой. Не зря финальная сцена в фильме Тарковского решена как рембрандтовское «Возвращение блудного сына». А то, что это возвращение иллюзор-

но, на самом деле не столь важно, главное, что герой прошел этот путь внутри себя. На этом Тарковский ставит точку, и такой финал на самом деле не является «открытым».

«Открытый» финал обычно подразумевает, что жизнь героя или героев будет продолжаться, они будут решать новые задачи, вступать в новые отношения и т. п. Но основной конфликт произведения обязательно должен быть разрешен.

Итак, драматургическое произведение не может существовать без конфликта, а говоря точнее – без *развития конфликта*. Если конфликт существует как бы сам по себе, а герои не обращают на него внимания и занимаются своими повседневными делами, это равносильно отсутствию конфликта – иными словами, отсутствию истории.

Еще одно уточнение. Поскольку кино – единственное искусство, кроме музыки и театра, которое обладает фактором времени, то развитие конфликта для кино – это развитие конфликта *во времени*.

Главный герой

Можно ли написать книгу или снять фильм просто о хорошем человеке, у которого в жизни все хорошо – хорошая работа, хороший дом, хорошие друзья? К сожалению, смотреть и читать такое никто не будет, потому что это неинтересно. Даже Евангелия из состава Нового Завета, которые рассказывают примерно о таком герое, построены как трагедии – пока не наступает счастливый финал.

Автор канонического российского учебника для начинающих сценаристов Александр Молчанов настаивает на том, что:

> …героя нужно посадить на СТаНЦию:
>
> Сокровище→Тайна→а→Недостаток→Цель→и→я = СТаНЦия
>
> Может быть герой без тайны? Может. Но это будет не такой интересный герой.
>
> Возможен герой без недостатка? Возможен. Но за него никто не будет переживать, ведь он неуязвим.
>
> Может герой не иметь сокровища? Может. Но никто не захочет быть на него похожим.
>
> Может быть герой без цели? Не может. Потому что тогда это будет не герой. При этом цель у него может быть вовсе не геройская. Главное, чтобы она была

понятна зрителю[13].

О **цели** героя мы уже поговорили. Стоит добавить: самый простой анализ практически любого произведения показывает, что подлинная цель главного героя крайне редко становится известна с самого начала. Частный детектив Сэм Спейд из **«Мальтийского сокола»** Джона Хьюстона (1941) по роману Дэшила Хэммета поначалу берется всего лишь навсего распутать несложное семейное дело, но вскоре оказывается вовлечен в крайне опасную ситуацию, в которой его клиентка становится его же смертельным врагом. Моро из фильма **«Игла»** (реж. Рашид Нугманов, 1988) приезжает в Алма-Ату, чтобы получить причитающиеся ему деньги с должника по имени Спартак, но очень скоро для него становится гораздо важнее помочь своей бывшей подруге Дине избавиться от наркотической зависимости – и от влияния наркоторговцев. А Максим Каммерер из романа Аркадия и Бориса Стругацких «Обитаемый остров» и поставленных по нему режиссером Федором Бондарчуком фильмов **«Обитаемый остров»** (2008) и **«Обитаемый остров: Схватка»** (2009) проходит целую цепочку частных или ложных целей – сначала он хочет только выжить на незнакомой планете, потом пытается служить добру в рядах местной национальной гвардии, затем переходит на другую сторону и помогает местным изгоям-террористам… Лишь после долгого поиска

---

[13] Молчанов А. В. Букварь сценариста: как написать интересное кино и сериал. – М.: Эксмо, 2020. С. 21.

правды Каммерер ставит перед собой окончательную цель – уничтожить местную систему волнового психотехнического контроля сознания народа и свергнуть правительство. В финале, впрочем, выясняется, что и эта цель была ложной.

Различные варианты последовательности изменений цели героя в драматургии превосходно описаны в книге Кэти Мари Уэйланд «Создание арки персонажа». Уэйланд выделяет три типа арок:

Положительная арка

Это наиболее популярная арка персонажа, чаще всего вызывающая сильное сопереживание. Изначально главный герой испытывает ту или иную степень неудовлетворенности и нежелания признавать факты. В течение истории он будет вынужден пересмотреть взгляды на самого себя и на мир – в итоге победит внутренних демонов (а заодно, вероятно, и внешних соперников) и в финале завершит арку, изменившись в положительном ключе.

Плоская арка

Во многих известных произведениях есть персонажи, к образу которых особенно нечего добавить. Они уже герои и не нуждаются в сколь-нибудь заметном личностном росте, чтобы достичь внутренней силы для победы над внешними врагами. Эти персонажи практически не меняются на всем протяжении истории, что делает их арки статичными, или «плоскими». Такие герои выступают катализаторами для изменения мира в истории, делая более яркой эволюцию второстепенных

персонажей.

Отрицательная арка

Отрицательная арка предлагает, пожалуй, больше всего вариантов – хотя на самом элементарном уровне это положительная арка, перевернутая с ног на голову. Вместо героя, который учится на своих ошибках и становится лучше, отрицательная арка представляет персонажа, который в конце истории оказывается хуже, чем в начале[14].

В российском сценарном сообществе любят подискутировать о том, нужна ли арка героя – ведь герой по ходу истории далеко не всегда меняется. Термин «плоская арка» отвечает на этот вопрос. Но не зря Уэйланд пишет и о личностном росте или деградации героев. Приближаясь к своей цели, герои могут меняться – но могут и не меняться, поэтому выделяют два типа героев, которые принято условно называть **мольеровским** и **шекспировским**. Считается, что герои комедий Мольера в ходе событий его пьес постепенно *раскрывают* свои характеры, но не меняются, в то время как герои произведений Уильяма Шекспира меняются – *развиваются*. Мольеровские герои встречаются в кинокомиксах, франшизах (в данном случае имеются в виду серии фильмов, связанных друг с другом одной и той же темой и одними и теми же главными героями), ситкомах. В драматическом кино герои обычно шекспировские, жанр диктует необходимость транс-

---

[14] Уэйланд К. М. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 10–11.

формации героя во взаимодействии с другими персонажами и обстоятельствами.

Остальные буквы «СТаНЦии» Александра Молчанова позволят создать так называемого объемного персонажа. Для того чтобы герой был похож на нормального человека, у него обязательно должны быть **недостатки –** именно они отличают настоящих живых людей от придуманных идеальных персонажей. Даже отрицательные герои в таких фильмах, как **«Крестный отец»** (реж. Фрэнсис Форд Коппола, 1972), **«Однажды в Америке»** (реж. Серджо Леоне, 1984) или **«Бумер»** (реж. Петр Буслов, 2003), интересны нам, потому что это живые люди, у которых есть цель, у которых есть эмоции и с которыми мы можем идентифицироваться, – в отличие от героев, у которых нет недостатков.

У положительного героя тоже могут и должны быть недостатки. Он может быть несдержан, нетерпелив, вспыльчив, у него могут быть нелады с семьей, он может не уметь довести дело до конца, что мешает ему добиться цели. Но это всегда реальный человек – «этим и интересен». Даже у различных кинематографических воплощений Христа есть те или иные недостатки! В **«Евангелии от Матфея»** (реж. Пьер Паоло Пазолини, 1964), **«Последнем искушении Христа»** (реж. Мартин Скорсезе, 1988 г.) или **«Страстях Христовых»** (реж. Мел Гибсон, 2004) Христос – живой человек.

Само понятие арки героя диктует, что, если «хорошего» героя поначалу показать «плохим», это сделает его более

«объемным». Аналогично на пользу «плохому» герою пойдет, если для начала он сделает что-нибудь хорошее.

Тайна героя – необязательно некий страшный «скелет в шкафу». Чаще всего тайна – это то, что постепенно становится известным зрителю по ходу сюжета. Если постепенно, от сцены к сцене, выдавать зрителю кусочки этой тайны (сценаристы называют их «битами»), то зритель не оторвется от фильма, потому что после получения каждого очередного драматургического бита ему будет интересно получить следующий. Тайна Нормана Бейтса из романа «Психо» Роберта Блоха, фильма **«Психо»** Альфреда Хичкока (1960) и других экранизаций этого сюжета в том, что его жестокая мать на самом деле мертва и живет внутри его собственного сознания. Тайна Криса Кельвина из повести «Солярис» Станислава Лема и одноименных фильмов Андрея Тарковского (1972) и Стивена Содерберга (2002) в том, что его жена Хари покончила жизнь самоубийством. Тайна О Дэ-су из фильма **«Олдбой»** (реж. Пак Чхан-ук, 2003) в том, что он стал причиной смерти сестры своего одноклассника[15].

Но тайна необязательно должна быть настолько страшной. Себ из фильма **«Ла-Ла Ленд»** (реж. Дэмьен Шазелл, 2016) мечтает открыть собственное джаз-кафе – когда эта тайна раскрывается, мы понимаем, что это и есть его цель. Звезда ленинградского подпольного рока Майк из фильма **«Лето»** (реж. Кирилл Серебренников, 2018) сознает, что на са-

---

[15] Oldboy (*англ.*) – одноклассник.

мом деле он не оригинален, его музыка повторяет находки британских и американских групп. А герой фильма **«Майкл Клейтон»** (реж. Тони Гилрой, 2007), который служит в юридической фирме «специалистом по решению проблем», тяготится своей работой и не может забыть, что в прошлом он – талантливый судебный адвокат.

Так называемое **сокровище** можно также назвать «сверхсилой» – как у супергероев из комиксов. На самом деле у каждого из нас есть какая-нибудь сверхсила: кто-то умеет хорошо писать, кто-то умеет интересно рассказывать, кто-то здорово готовит, а кто-то просто очень красив и т. д. Князь Александр из фильма **«Александр Невский»** (реж. Сергей Эйзенштейн, 1938) не просто блестящий полководец, он наделен подлинным даром объединять людей и вести их к победе. А Буратино из «Золотого ключика» А. Н. Толстого и, например, фильма **«Приключения Буратино»** (реж. Леонид Нечаев, 1975), никогда не сдается, он обладает абсолютно железной волей к победе.

Если сокровище героя изначально было скрыто от зрителя и появилось постепенно, то это еще и тайна. Луиза Бэнкс из повести «История твоей жизни» Теда Чана и фильма **«Прибытие»** (реж. Дени Вильнёв, 2016) – гениальный ученый-лингвист, но по ходу раскрытия сюжета выясняется, что у нее есть еще одно сокровище: она воспринимает прошлое, настоящее и будущее как единое целое, это также и ее тайна.

Конечно, всего этого недостаточно для того, чтобы герой фильма стал похож на реальную личность. Глубокое описание героя в рамках драматургического произведения – через поведение, события, реакции, решения, диалоги – непростая задача.

При создании несложных жанровых произведений, в которых характеры героев нередко подменяются их функциями, зачастую помогает картина распределения ролей, основанная на так называемом треугольнике Карпмана (рис. 2), придуманном для описания социального и психологического взаимодействия настоящих людей в обществе и трудовых коллективах. Например, герой упомянутого «Мальтийского сокола» знакомится с «жертвой» – беззащитной женщиной. «Жертве» угрожает «агрессор», и герой становится «спасителем». Однако беззащитная особа оказывается роковой женщиной и из «жертвы» превращается в «агрессора», а «спаситель» сам становится «жертвой» и вынужден искать в себе силы и возможности, чтобы победить.

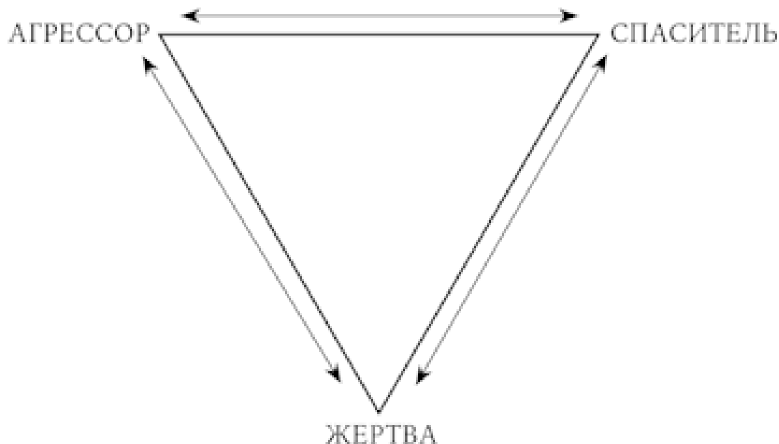


Рис. 2. Треугольник Карпмана

Один из популярных способов придать героям какие-то черты, делающие их похожими на реальных людей, – наделить их чертами интровертов и экстравертов. Хорошо работает система классических темпераментов:

- «холерик»: порывистый и неуравновешенный;
- «флегматик»: спокойный и уравновешенный;
- «сангвиник»: подвижный и увлекающийся;
- «меланхолик»: ранимый и впечатлительный.

Казалось бы, элементарно – и все же авторы десятков экранизаций «Трех мушкетеров» Александра Дюма до сих пор с успехом пользуются этой моделью: из фильма в фильм

кочуют холерик д'Артаньян, флегматик Атос, сангвиник Портос и меланхолик Арамис…

Следует отметить концепцию архетипов Карла Густава Юнга. В книге Маргарет Марк и Кэрол Пирсон «Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов»[16] концепция Юнга несколько осовременена с учетом последних достижений в области культуры. Марк и Пирсон делят 12 архетипов Юнга на четыре группы:

1. Типы, которые стремятся структурировать мир: Творец («Инновации»), Правитель («Контроль»), Заботливый («Комфорт»).

2. Типы, которые характеризует связь с окружающим миром: Славный Малый («Принадлежность»), Шут («Наслаждение»), Любовник («Близость»).

3. Типы, которые объединяет «тоска по раю»: Ребенок («Безопасность»), Мыслитель («Понимание»), Искатель («Свобода»).

4. Типы, чья цель – оставить след в мире: Герой («Мастерство»), Маг («Сила») и Бунтарь («Независимость»).

Существуют также различные классификации психотипов, корни которых следует искать в концепции типологии личности все того же Карла Густава Юнга. Широко распространенная на Западе типология Майерс – Бриггс выделяет

---

[16] Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / Пер. В. Домнина, А. Сухенко. – СПб.: Питер, 2005. С. 33.

16 типов личности, обозначаемых буквенными индексами.

Впрочем, здесь уже важны не источники и авторы классификаций, а то, насколько они помогают драматургу добиться своих целей. Например, в одной из распространенных классификаций всего семь психотипов. Считается, что человек с *истероидным* психотипом всегда притягивает к себе внимание, любит эффектную речь и красивые слова; насквозь правильный *эпилептоид* живет по регламенту и обожает порядок; жесткий лидер-*параноид* движется к результату, как танк, подавляя самых слабых; беспорядочные *шизоиды* руководствуются собственной логикой и живут в своем личном мире; *гипертимы* энергичны и подвижны; *эмотивы* чувствительны, искренни и эмпатичны; *тревожные* мнительны, педантичны и склонны к перестраховке. А в так называемой классификации NASA всего шесть типов:

- «Мечтатели»: художественные натуры, креативны, не отличаются техническими или аналитическими способностями.
- «Бунтари»: люди, стремящиеся переделать мир, источники проблем.
- «Реагирующие»: очень чувствительны к чувствам других, мечтают сделать всех счастливыми.
- «Промоутеры»: всегда пытаются что-то продать, включая самого себя, доказать, что всегда найдется кто-то, кто их купит.
- «Стоики»: люди, обладающие твердыми убеждениями,

не меняются даже под большим давлением, часто религиозны.

- «Трудоголики»: люди, которые оценивают себя по достижениям.

Главный недостаток всех классификаций в том, что ни одна из них не является исчерпывающей и не гарантирует успеха. Начинающего сценариста классификации могут запутать. Для некоторых историй характеризация героев вообще ни на что не влияет, для других она очень важна: скажем, Артур Флек из нашумевшего недавно фильма Тодда Филлипса **«Джокер»** (2019) – безусловно, Бунтарь.

Многим драматургам помогает в работе знание предыстории и прошлого героев – того, о чем никогда не узнает зритель. Это знание проявляется в поступках героев, в диалогах, в подтекстах, оно дает кинофильмам дополнительную правду и позволяет зрителям верить тому, что происходит на экране, – несмотря на то что киногерои не очень похожи на реальных людей, не так выглядят, не так одеваются, не так разговаривают и совсем не так себя ведут. И первые, кто способствует развитию киноправды, – сценаристы.

Управляющая идея

Основная тема, или **управляющая идея** (**высказывание**, **сверхзадача**), фильма – это концепция, которой подчинены его сюжет и основной конфликт. Логлайн, о котором мы говорили в разделе «Конфликт», – как, собственно, и сам основной конфликт произведения – не содержит управляющей идеи. Основная тема, или управляющая идея, больше, чем сюжет фильма. Управляющая идея – это то, что позволяет ответить на вопрос «О чем это кино на самом деле?».

Давайте вспомним классическую **«Касабланку»** (реж. Майкл Куртиц[17], 1942). Жорж Садуль даже оценил ее как «классический гангстерский фильм, герои которого заменены деятелями Сопротивления, одурачившими в Марокко гестаповцев при помощи вишиста, ведущего двойную игру»[18], – но это, конечно, упрощение.

В действительности история выглядит так: в 1941 году Касабланка забита эмигрантами, пытающимися вырваться из охваченной войной Европы, но покинуть город без правильно оформленных проездных документов невозможно. Рику, авторитетному хозяину кафе, который хранит в тайне свое

---

[17] Именно так произносили фамилию Curtiz, хотя в русском языке принято написание Кёртис.

[18] Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 6 / Пер. Л. Ю. Флоровской. – М.: Искусство, 1963. С. 234.

прошлое, да и сам пытается его забыть (под циничной маской дельца скрывается бывший боец Сопротивления), приносят два комплекта документов, ради которых убиты нацистские курьеры. Рик не знает, как ему распорядиться документами, но в городе появляются его бывшая возлюбленная Ильза и ее муж Виктор, руководитель Сопротивления, которые так же безуспешно, как и все, пытаются добыть документы на выезд. Рик делает вид, что готов сдать Виктора властям, а Ильзу уговаривает якобы отправить его в Америку одного. Разгадать маневр Рика удается только нацистскому майору Штрассеру, но он не успевает на аэродром до отлета самолета – Виктор и Ильза улетают, на аэродроме остаются Рик и начальник местной полиции майор Рено. Рик убивает Штрассера. Под впечатлением от благородства и решительности Рика полицейский решает и сам перейти на сторону Сопротивления.

Чтобы проще было обсуждать фильм в контексте его управляющей идеи, сократим сюжет картины до **логлайна**. Итак, на перевалочном пункте для эмиграции в США бывший подпольщик становится обладателем комплекта проездных документов и встречает любимую женщину, но ее муж – руководитель антифашистского движения. Герой должен спасти возлюбленную, но какой ценой – расстаться с ней навсегда или предать Сопротивление?..

Если честно, это не идеальный логлайн, можно сформулировать основной конфликт «Касабланки» еще короче:

> Бывший антифашист становится обладателем проездных документов для эмиграции в США, он должен спасти любимую женщину, но ее муж – руководитель подполья. Герою придется расстаться с возлюбленной навсегда или предать Сопротивление.

Рик выбирает первое и отправляет Ильзу с Виктором в Америку, а сам решает вернуться к борьбе. Отказавшись от обеих ложных целей – с выгодой для себя распорядиться проездными документами или вернуть возлюбленную, он постигает свою истинную цель. Таким образом, «Касабланка» – фильм о том, что чувство долга выше стремления к личному счастью и ради высокой цели можно пожертвовать любовью. Теперь давайте вспомним «Крестного отца», о котором мы уже говорили.

> Сын главы мафиозного клана, герой войны, должен возглавить криминальный семейный «бизнес». В случае неудачи его семью ждет крах, но успех означает, что герой жертвует своими идеалами и убеждениями.

Управляющая идея «Крестного отца» больше, чем гангстерский сюжет, – это история о том, что ради благополучия семьи можно пожертвовать самым дорогим.

Что ж, теперь нам совсем просто будет разобраться с трилогией Лилли и Ланы Вачовски **«Матрица»** (1999), **«Матрица: Перезагрузка»**, **«Матрица: Революция»** (2003).

> Компьютерный хакер выясняет, что люди находятся под властью машин, и только в его силах освободить

человечество. Для этого он должен поверить в свою избранность, научиться ею пользоваться и пожертвовать собой.

Во имя высшего блага человечества герой не сразу, но все же постепенно приходит к пониманию необходимости жертвы… Но не слишком ли часто эта идея возникает в темах фильмов?

Когда мы читаем «Ромео и Джульетту» (или смотрим любой фильм, основанный на этой трагедии), мы понимаем, что высшим благом будет примирение родителей на могиле детей, но хотим мы, конечно, другого – чтобы влюбленные воссоединились. Мы желаем удачи Гамлету, а не объединения Дании и Норвегии в единое королевство. Но подлинную силу трагедии Шекспира (как и все трагедии – это закон жанра) обретают именно с гибелью главных героев, за которой следует решение значительно более важной задачи, чем их личное счастье. Гибель Ромео и Джульетты приводит к примирению двух огромных семейств, вражда которых наводила ужас на Верону. Гамлет не просто отомстил за отца, ведь он, образованный человек, не просто так говорил, что Дания – тюрьма. И он освободил страну – другой законный наследник получил трон, чтобы создать новое государство.

На самом деле в этом нет ничего удивительного. Заглянем в эссе «Четыре цикла» Хорхе Луиса Борхеса. Писатель сделал исключительно важное обобщение – сформулировал четыре **протофабулы**, из которых можно бесконечно черпать

самые разнообразные сюжеты.

Историй всего четыре. Одна, самая старая – об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои. Защитники знают, что город обречен мечу и огню, а сопротивление бесполезно; самый прославленный из завоевателей, Ахилл, знает, что обречен погибнуть, не дожив до победы…

…Вторая, связанная с первой, – о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке…

Третья история – о поиске. Можно считать ее вариантом предыдущей. Это Ясон, плывущий за золотым руном… В прошлом любое начинание завершалось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь поиски обречены на провал. Капитан Ахав попадает в кита, но кит его все-таки уничтожает; героев Джеймса и Кафки может ждать только поражение…

…Последняя история – о самоубийстве бога. Атис во Фригии калечит и убивает себя; Один жертвует собой Одину, самому себе, девять дней вися на дереве, пригвожденный копьем; Христа распинают римские легионеры.

Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином

виде[19].

Укрепленный город, возвращение, поиск, самоубийство бога – все это метафоры. В истории необязательно должен быть укрепленный город – герой может защищать идею, бороться за свое дело, оберегать свою семью. В истории о возвращении необязательно должно произойти физическое возвращение, как в «Одиссее», – в финале **«Соляриса»** Андрея Тарковского герой возвращается домой только в своем сознании, физически он остается на Солярисе. История о поиске необязательно рассказывает о поиске сокровищ, история о научном поиске – это тоже история о поиске. Фильм **«Укрощение огня»** (реж. Даниил Храбровицкий, 1972), в котором вольно трактуется биография Сергея Павловича Королева, – это история о поиске.

Наконец, история о самоубийстве бога – необязательно о боге. Не зря мы с вами проработали столько примеров истории о самопожертвовании! Многие из них ссылаются, по сути, на Евангелия или на миф о Прометее – как **«Страсти Жанны д'Арк»** Карла Теодора Дрейера (1928), **«Остров»** Павла Лунгина (2006), **«Голгофа»** Джона Майкла Макдоны (2014).

Разумеется, управляющая идея фильма может лежать во всем спектре от простого нравоучения и даже поговорки («Слово не воробей», «Любовь не картошка», «Не плюй в

---

[19] Борхес Х. Л. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. Избранная проза / Пер. с исп. – СПб.: Амфора, 2001. С. 386–387.

колодец») до выражения очень важных общечеловеческих смыслов. Так или иначе, управляющая идея очень важна. К. С. Станиславский называл ее сверхзадачей. Как пишет М. О. Кнебель:

> Главной задачей актеров и режиссеров является, с точки зрения Станиславского, умение передать на сцене те мысли и чувства писателя, во имя которых он написал пьесу.
>
> «Условимся же на будущее время, – пишет Константин Сергеевич, – называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадачей произведения писателя».
>
> Определение сверхзадачи – это глубокое проникновение в духовный мир писателя, в его замысел, в те побудительные причины, которые двигали пером автора[20].

Управляющей идее подчинены сюжет и основной конфликт фильма. Произведения, которые не рассказывают нам ничего, кроме того, что происходит по ходу сюжета, вызывают у нас только недоумение! От того, как реализована управляющая идея, в очень большой степени зависит судьба фильма.

---

[20] Цит. по: Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1961. С. 34.

Структура фильма

Как устроено драматургическое произведение? Любая история должна иметь начало, середину и конец. Когда мы слушаем любого рассказчика, мы ожидаем, что он начнет историю, продолжит ее и закончит. Знаменитая триада «тезис (исходная ступень) – антитезис (противодействие) – синтезис (соединение)», которая является упрощением триад Гегеля, имеет тот же смысл.

Вспомните, когда в школе мы учились писать сочинения, сначала должны были составить план: введение, основная часть и заключение:

Введение

Основная часть:

1. …
2. …
3. …

Заключение

Очень важно, что в основной части мы всегда делали три пункта, ведь основная часть – это самоценная история, которая тоже должна состоять из трех частей.

Итак, любая история должна начаться, продолжиться и за-

кончиться – на этом и основана трехактная драматургия, которую изучают во всех сценарных школах. **Первый акт** – это то, с чего начинается история. В нем заявляются герои, в нем заявляется основной конфликт, и он заканчивается неким критическим событием, которое делает для главного героя невозможным возвращение к обычной жизни. С этого критического события – **первого переломного** (или **поворотного**) **пункта** – начинается второй акт. **Второй акт** – это самый длинный участок истории, он занимает примерно половину фильма, и в ходе второго акта развиваются все основные события истории, необходимые для подготовки событий третьего акта. Второй акт заканчивается **вторым переломным** (или **поворотным**) **пунктом** – это ужасный кризис, который практически уничтожает главного героя. В **третьем акте** задача героя – каким-то невероятным усилием или неким немыслимым способом победить антагониста, хотя тот и превосходит его многократно по силе.

Хотелось бы уточнить, что событие – это не любое действие, происходящее в фильме. Событие – это действие, которое «двигает историю», по К. С. Станиславскому, «действенный факт».

Например:

> *Герой просыпается утром*: не событие (если до этого герой не проспал три года в коме).
>
> *Герой встает с постели и подходит к окну*: скорее всего, не событие (если герой не безногий инвалид).

Герой видит в окне, что его жена обнимает незнакомца: скорее всего, событие, если герой не знал, что жена изменяет ему, и не событие, если герою наплевать на то, с кем обнимается его жена.

Герой снимает с пальца обручальное кольцо и швыряет им в парочку: вот теперь вся цепочка действий стала событием – герой решил уйти от жены, его жизнь круто меняется.

Если история выстроена из событий по Станиславскому – действенных фактов, то оторваться от нее невозможно, поскольку такая история постоянно двигается без задержек. Кстати, единое действие, направленное к сверхзадаче, то есть управляющей идее, Станиславский называл «сквозным действием».

На рис. 3 приведена простейшая схема трехактной структуры фильма.

ЗАВЯЗКА		КОНФРОНТАЦИЯ					РАЗВЯЗКА		
ПЕРВЫЙ АКТ		ВТОРОЙ АКТ					ТРЕТИЙ АКТ		
ЭКСПО-ЗИЦИЯ	ИНИЦИИРУЮЩЕЕ СОБЫТИЕ	ПП1	ПЕРИПЕТИИ	ЦПП	ПЕРИПЕТИИ	ПП2	КУЛЬМИ-НАЦИЯ	ОБЯЗА-ТЕЛЬНАЯ СЦЕНА	ФИНАЛ

Рис. 3. Трехактная структура

Введем несколько важных терминов.

Первый акт – часть фильма до первого переломного пункта.

● **Пролог** – вводная часть фильма, необязательно связанная с основной историей неразрывностью действия.

● **Экспозиция** – часть фильма, которая рассказывает о мире фильма и его героях. В классической драме экспозиция занимала весь первый акт (из пяти), ее цель – рассказать о герое и окружающем его мире, охарактеризовать его проблемы и связанные с ними цели. В современной драматургии экспозиция часто распределяется по продолжительности истории – поскольку есть общее понимание, что растягивать экспозицию на первую четверть фильма уже нельзя, обязательно должно что-то происходить.

● **Инициирующее событие** (**инициирующий фактор, провоцирующий происшествие**) – триггер, который запускает историю.

● **Первый переломный** (или **поворотный**) **пункт** – первый мощный кризис, который запускает основное действие фильма. В этом месте история поворачивается в неожиданном направлении, что вызывает у зрителя новую вспышку интереса – что теперь будет? В этом месте основной конфликт завязывается по-настоящему.

Второй акт – часть фильма между первым и вторым переломным пунктами. Это основная и самая длинная часть фильма. Прекрасный пример – фильм **«Аполлон-13»** (реж. Рон Ховард, 1995), в котором второй акт начинается после взлета космического корабля и заканчивается перед призем-

лением.

● **Перипетии** – повороты, неожиданности, усложнения сюжета. Согласно определению из «Поэтики» Аристотеля, это «перемены событий к противоположному». И каждый шаг, каждое новое событие (как мы с вами уже обсудили, событие – это часть истории, которая ее двигает и служит усилению основного конфликта) ведет буквально к катастрофе. На каждом шагу перед героем появляются новые препятствия, и каждое это препятствие должно быть хуже, сложнее, выше предыдущего. На каждом шагу герой должен принять какое-то решение, и каждый раз это решение дается все более тяжело, каждый раз это все более неприятное решение. На каждом шагу герою приходится делать выбор, и каждый раз этот выбор все более сложен для героя.

● **Центральный переломный** (или **поворотный**) **пункт** – центральный кризис фильма, радикально меняющий ход событий, пик напряжения второго акта, точка невозврата. Если до сих пор у героя были какие-то шансы вернуться в исходное состояние, то теперь их совсем нет, нужно принимать решения и решать дальнейшие проблемы. Благодаря центральному переломному пункту повышается сопереживание зрителя – а во второй части второго акта тучи над главным героем продолжают сгущаться, ситуация еще больше усложняется.

● **Второй переломный** (или **поворотный**) **пункт** – последний мощный кризис истории на пути к неизбежному фи-

налу. В этом месте возникает ощущение, что бороться дальше бессмысленно, «душа во мраке» (термин Блейка Снайдера из книги «Спасите котика!»)[21]. Это и есть самый темный час перед рассветом.

Третий акт – часть фильма после второго переломного пункта. В нем действие резко усложняется, ускоряется и происходит развязка всего конфликта, который может достигаться также выходом конфликта на новый уровень – особенно если история будет иметь продолжение.

- **Кульминация –** момент наивысшего напряжения истории, самая активная часть действия, эпическая битва, но она не ведет к окончательной развязке.
- **Обязательная сцена –** решающая конфронтация протагониста и антагониста. Именно она приводит конфликт к развязке.
- **Финал –** часть фильма, завершающая сюжет и основной конфликт. Финал показывает, как изменился герой, что он понял.
- **Эпилог –** заключительная часть фильма, необязательно связанная с основной историей неразрывностью действия.

Кстати, **сценой** в кино считается минимальная часть

---

[21] Снайдер Б. Спасите котика! Все, что нужно знать о сценарии. – М.: Эксмо, 2018.

фильма, в которой соблюдается принцип единства времени и места действия. Когда меняется время или место действия, начинается следующая сцена. В полнометражном фильме может быть до 100 и больше сцен, в одной серии сериала, как правило, их бывает 20–40, в короткометражном фильме – 10–20.

Эпизод – это более крупная часть фильма, последовательность сцен, имеющая самостоятельное повествовательное значение. Фильм длительностью в 1,5–2 часа может состоять, например, из 8 или 12 смысловых эпизодов длительностью примерно до 10 минут. Никаких обязательных требований к длительности эпизода не существует, а ограничение в 10 минут соответствует одной 300-метровой катушке звуковой кинопленки.

Любая значимая часть истории, в том числе любая сцена, – это тоже отдельная мини-история, у которой должны быть начало, середина и конец. В любую сцену нужно «войти», провести ее и «выйти» из нее, как говорят, «решить» эту сцену. Одна сцена, один эпизод, один акт – любой участок фильма представляет собой как бы «мини-фильм», состоящий из завязки, продолжения и развязки. Каждый эпизод строится по трехактному принципу, и каждая сцена тоже строится по трехактному принципу. Внутри сцены выделяются драматургические биты, о которых мы уже говорили.

Закон «начала, середины и конца» имеет и обратную силу. Различными авторами описаны десятки возможных струк-

тур повествования, они включают четыре, пять, шесть, семь и даже восемь актов, но все они прекрасно вписываются в старую добрую трехактную структуру.

Что такое киноязык?

Каждый вид искусства обладает собственным языком – системой средств для передачи смысла произведения этого вида искусства. **Киноязык** – это система средств для передачи смысла кино. «Средства» могут быть визуальными и повествовательными, а «смысл» обязательно содержит в себе эмоциональный посыл, но суть определения это не меняет.

При этом само киноискусство – результат синтеза других видов искусства, в первую очередь литературы, изобразительного искусства (фотографии) и театра. И это важно запомнить, потому что все остальные определения, описывающие те или иные возможности киноязыка, выводятся из этой изначальной формулы.

Родоначальники кино:
- литература;
- фотография (изобразительное искусство);
- театр.

От литературы киноискусство наследует повествовательность и все, что с ней связано, – способы композиции произведения, рассказа истории, построения **фабулы** и **сюжета**, создания и развития повествовательного конфликта, описа-

ния, раскрытия и развития характеров героев. Все это называется **повествовательным**, или **драматургическим, аспектом** кино.

● **Фабула** – основа произведения, события истории, рассказанные в их хронологической последовательности.

● **Сюжет** – основа формы произведения, события, входящие в фабулу, в порядке, изложенном автором.

От изобразительного искусства кино берет все, что связано с визуальностью, – работу с тоном и цветом, светотеневой и светотональный рисунок, язык тона и цветовой символизм (например, черный может означать смерть, печаль, зло; белый – чистоту, невинность, добро; красный – любовь, возмущение, опасность; желтый – теплоту, веселье, уют; зеленый – свежесть, молодость, неопытность и т. д.), способы взаимодействия линий и фигур, фактур и текстур, использование пространства, перспективы, крупностей (от дальнего плана до детали) и ракурсов (нижнего, верхнего, среднего). В изобразительное решение фильма входят все визуальные решения – от раскадровки до решений, связанных с цветом, светом, движением камеры, декорациями, костюмами и т. п. Свет и цвет – вместе или по отдельности – могут полностью изменить смысл того, что происходит и произносится.

То, что связано с визуальностью, называется **визуальным**, или **изобразительным, аспектом**.

Некоторые склонны преувеличивать, называя кино *ис-*

ключительно визуальным искусством. Но это ошибка: исключительно визуальными видами искусства по определению являются живопись, графика, фотография. Тем не менее глупо бы было отрицать, что визуальный аспект исключительно важен для киноискусства, и это естественно. Рождаясь, мы начинаем значимо воспринимать в первую очередь визуальную информацию. Зрение остается главным естественным способом потребления информации в течение всей жизни, и это влияет даже на то, каким образом мы представляем себе вещи и явления, которых никогда не видели, – мы мысленно визуализируем их, как Гамлет, который смог увидеть своего отца «в очах души», на внутреннем экране своего воображения.

А что кино заимствует в чистом виде из театра, если учесть, что театр сам по себе является синтетическим искусством и многое унаследовал от литературы и изобразительного искусства? Если совершить немыслимую хирургическую операцию и очистить театр от всего, что касается драматургии и визуальности, останутся течение времени и звук. Но в первые 30 лет своего развития кино не имело голоса; музыкальное сопровождение существовало отдельно от кинофильма и играло подчиненную роль, а реплики героев либо отображались на экране в виде надписей – интертитров, либо подразумевались.

Таким образом, непосредственно от театра кино получило – если не считать драматургии, визуальности и подчинен-

ных им вещей, таких как работа с актерами, декорациями, реквизитом, костюмами, светом и проч. – протяженность во времени и связанный с ней темпоритм: внутреннюю напряженность действия и темп, в котором оно совершается. Грубо говоря, действие фильма может разворачиваться медленно, в среднем темпе или быстро, и при этом ритмично, не очень ритмично или совсем неритмично. Это – **временной аспект** кинематографа.

Итак, три главных аспекта кинематографа:

- повествовательный (драматургический);
- изобразительный (визуальный);
- временной.

Эта книга посвящена драматургическому аспекту кино, но, занимаясь драматургией, нельзя упускать из виду другие два аспекта, потому что киносценарий – это не литературное произведение, а основа для создания кинофильма – произведения киноискусства. Киносценарий – это текст, в котором написано, как будет выглядеть фильм и что в нем будет происходить. Это не просто рассказ истории, это производственный документ для съемочной группы о том, как снять фильм.

Что делает киноискусство таким особенным по сравнению с его предшественниками?

Литература имеет колоссальную информационную емкость, при этом она позволяет сколь угодно гибко манипу-

лировать пространством и временем, или, как мы теперь говорим, манипулировать **хронотопом** благодаря **монтажу** – разделению целого и его соединению в определенной последовательности.

Но литература только рассказывает. Она не может ничего непосредственно показать – ни в статике, ни в движении.

Изобразительное искусство обладает непревзойденной силой воздействия. Перед работами Леонардо, Рафаэля, Пикассо, Ван Гога, Микеланджело, Сурикова, Айвазовского, Брюллова, Рублева можно стоять часами. Игра света и цвета, визуальный конфликт, перспектива, пейзажность, детали, ракурсы, символизм, отображение внутреннего мира через внешний – все это придумали они. Но картина неподвижна.

Театр подвижен, на сцене – настоящие люди, зрители чувствуют их энергетику, сопереживают им, аплодируют актерам, если сцена особенно удалась, – и актеры с благодарностью принимают эти аплодисменты. Но и у театра есть определенные ограничения. В центре внимания театральной пьесы чаще человек, чем общество в целом. Конфликт традиционно развивается через диалоги. Театральное место действия абстрактно, пространство сцены бесформенно и пластично, но и эта степень условности не позволяет театру так же гибко манипулировать хронотопом, как это делает литература. К тому же театр не может управлять крупностями, единственный способ увидеть в классическом театре крупный план актера – использовать театральный бинокль.

В кино доступны все степени свободы движения – включая то движение, которое совершает камера, когда она перемещается по отношению к актерам и месту действия и показывает любые крупности от дальнего плана до детали. Кино доступны любые масштабы – на киноэкране можно показать возню букашек у сломанной травинки, поле битвы с тысячами человек, огромный город с высоты птичьего полета или весь земной шар. Кино может быть фантастическим, сказочным и сколь угодно реалистичным – без скидок на театральную условность, а манипуляция хронотопом в кино ограничена только воображением режиссера монтажа. Кино избавлено от всех отдельных ограничений литературы, изобразительного искусства и театра.

Кино – особенный, сложный, очень специальный, синтетический вид искусства. Кино позволяет обеспечивать движение, управлять крупностями и манипулировать хронотопом, работать с музыкой, шумами, речью – и все это в рамках одного аудиовизуального искусства, произведения которого имеют протяженность во времени.

Теперь, когда вы будете смотреть кино, пожалуйста, обращайте внимание на то, как в кадре выставлен свет – кто освещен, кто не освещен. Смотрите, как выглядит обстановка и кто из героев стоит, например, на фоне белой стены, кто – на фоне красной стены, а кто – на фоне грязной кирпичной стены. Отмечайте, чем отличаются костюмы героев, – кто одет в черное, а кто в белое, кого из них снимают очень близко,

а кого – чуть-чуть дальше, кого и в какой ситуации снимают так называемым верхним ракурсом, то есть сверху вниз, а кого – нижним, снизу вверх. Все эти детали дополняют и образы героев, и их конфликт друг с другом и с реальным миром.

Что ж, короткое вступление, посвященное элементарным основам драматургии и кинодраматургии, позади. Теперь мы можем вплотную приступить к изучению того, как кинодраматургия развивалась все эти славные 125 лет.

Глава 2
Фабульная композиция и параллельное повествование: от братьев Люмьер до Д. У. Гриффита

Первые фильмы: аттракцион без фабулы

Если опустить многочисленные детали, касающиеся попыток создать оригинальный способ для фиксации и воспроизведения движущихся изображений, имевших место в 1880–1890-е годы, и выделить человека, который стал изобретателем первой общепринятой технологии и первым кинорежиссером, то им окажется американский инженер Уильям Кеннеди Лори Диксон, который работал у Томаса Эдисона. Диксон и Эдисон создали предка кинокамеры – аппарат под названием «кинетограф», при помощи которого можно было снимать короткие фильмы на вполне современно выглядевшую целлулоидную пленку с перфорацией. Для демонстрации фильмов был создан другой аппарат – «кинетоскоп».

В феврале 1894 года Эдисон открыл собственную киностудию, которую сотрудники компании прозвали «Черной Марией». Студия выпустила десятки фильмов, в крупных городах США открывали кинетоскопические залы для демонстрации этих фильмов и подобных картин производства других студий. Эти фильмы снимались одним планом без остановки камеры – камеру крутили столько, на сколько хватало пленки, и, как мы сейчас сказали бы, это были **однокадровые фильмы**, то есть фильмы, снятые одним **монтажным кадром**.

> **Монтажный кадр** – последовательность кинокадров, снятых непрерывно, без остановки камеры.

Итак, это были однокадровые, продолжительностью 20–30 секунд постановочные фильмы-аттракционы, отснятые в студии, довольно выразительные с визуальной точки зрения.

● **«Чих, записанный на кинетоскоп Эдисона»** (реж. Уильям Диксон, 1894): сотрудник «Комнаты № 5» Фред Отт чихает на крупном плане, продолжительность фильма 4 секунды.

«Чих, записанный на кинетоскоп Эдисона» (широко известный также как «Чихание Фреда Отта») – это первый в истории кинематографа крупный план. Этот вид крупности был хорошо известен фотографам, но никто не знал, как будет воспринят крупный план зрителями кинетоскопа. Несмотря на то что фильм был экспериментальным и не пла-

нировался для коммерческого показа, в кинетоскопических залах он снискал невероятную популярность. Звук чихания был записан на фонограф Эдисона и мог воспроизводиться вместе с показом фильма, так что это еще и первый звуковой фильм в истории.

- **«Братья Гленрой (Комический бокс)»** (реж. Уильям Диксон, 1894): сценический номер братьев Гленрой «Комический взгляд на бокс: бродяга и атлет», снятый общим планом; 25 секунд. Существует **ремейк** (повторная экранизация) этого фильма «Братья Гленрой № 2».

Фильм «Братья Гленрой» демонстрирует убедительный визуальный конфликт – спортсмен, одетый в белое, пытается противостоять сопернику в черном, который дерется не по правилам. И это был только один из невероятно популярных тогда боксерских фильмов. Боксерский ринг – идеальная площадка, которую неподвижная камера может снимать общим планом, смотреть такие фильмы очень интересно, особенно если в них показаны не реальные, а постановочные бои. Принадлежавший братьям Латам «Кинетоскоп Парлор», который открылся в августе 1894 года, специализировался на показе подобных фильмов и пользовался колоссальной популярностью.

- **«Танец „Серпантин“ Аннабель»** (реж. Уильям Диксон, 1895): танцовщица Аннабель Мур, снятая общим планом, показывает популярный в то время танец – развевающиеся юбки похожи на извивающихся змей; 32 секунды. Су-

ществует несколько продолжений.

«Танец „Серпантин“ Аннабель» – убедительный образец чистого киновыразительного зрелища. Наблюдать серпантин юбок Аннабель Мур можно бесконечно – как огонь, дым, снегопад, течение воды или движение деревьев в сильный ветер. К тому же это первый цветной фильм, его раскрашивали вручную.

● **«Поцелуй»** (реж. Уильям Хейз, 1896): актеры Мэй Ирвин и Джон С. Райс на первом среднем плане воспроизводят на камеру свой поцелуй из финала (по другим данным – из финала первого акта) мюзикла Джона Дж. Макнелли «Вдова Джонс»; 20 секунд.

«Поцелуй» – в каком-то смысле сюжетный фильм. Герой хочет добиться от героини поцелуя – и добивается. Первый поцелуй в кино и первый крупный киноскандал – фильм впервые послужил поводом для дискуссий о необходимости цензуры в кино.

● **«Сэндоу»** (реж. Уильям Диксон, 1896): знаменитый силач Фридрих Вильгельм Мюллер, известный как Евгений Сандов или Юджин Сэндоу, снятый вторым средним планом, показывает фрагмент своего шоу; 20 секунд; существует ряд версий и продолжений этого фильма.

«Сэндоу» наглядно демонстрирует работу специально поставленного киносвета – более мягкий свет скрыл бы рельеф мышц основоположника бодибилдинга.

● **«Школьницы»** (реж. Джеймс Х. Уайт, 1897): шесть

героинь, одетые в ночные рубашки, лупят друг друга подушками в условном интерьере спальни на общем плане; 33 секунды.

«Школьницы» – еще один пример самодостаточного киновыразительного зрелища. Это тоже до некоторой степени сюжетный фильм – как только входит учительница со свечой, героини пытаются скрыться где попало, чтобы избежать выволочки…

Конечно, было бы неправильно говорить, что ни в одном из этих фильмов нет совсем никакой истории. Но в картинах «Чихание Фреда Отта», «Братья Гленрой», «Танец „Серпантин“ Аннабель» и «Сэндоу» это именно так и есть. Как мы уже знаем, история невозможна без основного конфликта, который развивается от события к событию. В «Чихании Фреда Отта» никакого события нет. В «Братьях Гленрой» вроде бы есть некий формальный конфликт, но мы понятия не имеем, кто из соперников главный герой, а кто антагонист, а главное – нам не дают досмотреть поединок до конца, то есть даже тот конфликт, который имел место, в фильме не разрешается. «Танец „Серпантин“ Аннабель» – это просто танец, а «Сэндоу» – всего лишь демонстрация мышц.

Другое дело – «Поцелуй» и «Школьницы». Поцелуй – безусловно, событие, причем эмоционально окрашенное. Но на одном событии сложно построить историю. Можно предположить, что фильм напоминал зрителям о мюзикле «Вдова

Джонс», хотя, судя по имеющимся данным, эта постановка была не слишком успешной[22].

В «Школьницах» виден намек на мораль – юные возмутительницы спокойствия явно не хотят получить взбучку от пожилой леди. Но и этого маловато для полноценной истории.

Придется нам признать, что картины, которые снимала в 1894–1896 годах студия Эдисона, мало что представляли собой с повествовательной точки зрения. И это было вполне оправданно. Технология кино делала первые шаги, зрелище было в новинку, зрители не требовали от него серьезной культурной начинки. Это были просто картинки, движущиеся по экрану, аттракцион на уровне ярмарочной потехи.

---

[22] Internet Broadway Database (www.ibdb.com/broadway-show/the-widow-jones-9359).

Простая фабульная драматургия братьев Люмьер и их последователей

Кинематограф как система киносъемки и кинопроекции, которую разработали братья Огюст Луи Мари Николя Люмьер и Луи Жан Люмьер и представили широкой общественности 28 декабря 1895 года в «Индийском салоне» парижского «Гран кафе» на бульваре Капуцинок, 14, обязан своим успехом не только тому, что технология братьев Люмьер была лучше, чем у всех их предшественников. Исключительно важно, что, в отличие от ярмарочных аттракционов Эдисона и Диксона, фильмы братьев Люмьер сразу были восприняты современниками как истории из жизни.

● **«Выход рабочих с фабрики „Люмьер“»** (реж. Луи Люмьер, 1895). Именно с этого фильма начинали братья Люмьер свои сеансы – фактически это был рекламный ролик их завода (и вообще первый рекламный ролик). Открываются большие ворота фабрики «Люмьер». На общем плане наблюдаем, как через них и через калитку рядом начинают выходить рабочие. В основном это женщины в длинных платьях и широких шляпках. «Работницы, веселые и смеющиеся, густой толпой льются на улицу из ворот фабрики…» – написал об этом фильме Алексей Пешков – будущий Максим

Горький[23]. Из толпы вырывается мужчина в длинном фартуке, его преследует большая собака, которая тут же начинает облаивать велосипедиста. Последними из ворот выезжают люди на велосипедах. Ворота начинают закрываться…

Этот вариант фильма считается классическим, но сохранилось еще два аналогичных фильма, возможно, снятых в тот же день. Дубли отличаются деталями – в двух других вариантах нет инцидента с собакой, а завершается действие выездом конной повозки. Все это выглядит как обычная бытовая зарисовка, реалистичная и обыденная, будто кинематографисты не вмешиваются в ход жизни, а лишь выбирают интересные моменты.

Очевидно, что братья Люмьер специально готовились к съемкам и готовили к ним своих рабочих – уж очень празднично они одеты, да и весь процесс выхода рабочих с фабрики идет ровно 40 секунд. Фильм отличается законченным сюжетом, у него есть начало, середина и конец (разве что ворота не успевают закрыться до конца), хотя особой интриги нет – с самого начала понятно, что ничего из ряда вон выходящего не произойдет.

● **«Политый поливальщик»** (реж. Луи Люмьер, 1895). Садовник занимается своей работой – поливает сад. Соседский мальчишка наступает на шланг, вода останавливается. Озадаченный поливальщик осматривает наконечник шланга, злонамеренный подросток убирает ногу, и садовник по-

---

[23] Там же.

лучает струю воды прямо в лицо. В финале паренек получает выволочку, поливальщик возвращается к работе.

Максим Горький пишет:

> Следующая картина – садовник поливает цветы. Светло-серая струя воды, вырываясь из рукава, дробится в брызги, они падают на траву и клумбы, и чашечки цветов, стебли травы сгибаются под их тяжестью. Является мальчишка и, наступая на рукав ногой, прерывает струю… Садовник смотрит в отверстие брандспойта, а мальчик в это время отымает ногу от рукава, и в лицо садовника бьет вода. Вам кажется, что брызги долетят до вас, и вы хотите уклониться от них. А садовник уже гоняется за озорником по саду, ловит его и колотит[24][25].

Это первый в мире полноценный игровой фильм, созданный по всем канонам драматургии: первый кризис наступает, когда у садовника «кончается» вода; центральный кризис – поливальщик оказался политым, заключительный кризис – садовник выясняет правду, и наступает развязка. Вполне очевидно, что фильм постановочный – догнав хулигана на границе кадра неподвижной камеры, которая снимает общий план, садовник, прежде чем принять воспитательные меры, возвращается вместе с мальчиком в кадр.

---

[24] Горький М. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. 4 (16) июля.

[25] Текст приведен в соответствие современным нормам орфографии.

● **«Завтрак младенца»** (реж. Луи Люмьер, 1895). Вероятно, первый в мире домашний фильм. В кадре Огюст Люмьер, его жена Маргарита и их годовалая дочь Андре. Девочка в центре внимания как фигурально, так и буквально – она сидит между мамой и папой, ее кормят с ложечки, а затем предлагают ей печенье. Впечатление усиливается тем, что фильм снят средним планом – на общем плане ребенок смотрелся бы слабее; делаем вывод, что Луи Люмьер сознательно подходил к подбору крупности. Внезапно девочка смотрит прямо в камеру и протягивает нам (на самом деле, конечно, дяде Луи, который крутит ручку синематографа) свое печенье. «Молодые супруги и толстый их первенец завтракают. Они оба такие влюбленные, милые, веселые, счастливые, а бебе – такой забавный. Картина производит такое хорошее, мягкое впечатление»[26], – написал умиленный Горький.

● **«Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота»** (реж. Огюст Люмьер, Луи Люмьер, 1896). Люди на платформе дожидаются поезда. Поезд тут же появляется на дальнем плане, но всего за 10 секунд он из еле заметной точки превращается в громадину, которая занимает половину площади экрана! Наконец вагоны останавливаются, и из них начинают выходить пассажиры…

Неудивительно, что Жорж Мельес вспоминает о том, как он «увидел» этот фильм на первом же сеансе. «Прибытие поезда» производило настолько мощное впечатление, что о

[26] Там же.

нем ходили легенды, люди рвались посмотреть именно эту картину, для многих она стала символом кинематографа в целом.

Максим Горький был потрясен не меньше других: «…на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание… Локомотив бесшумно исчезает за рамой экрана, поезд останавливается, и из вагонов молча выходят серые фигуры, беззвучно здороваются, безмолвно смеются, неслышно ходят, бегают, суетятся, волнуются… и исчезают» [27].

● **«Разрушение стены»** (реж. Луи Люмьер, 1896). Огюст Люмьер командует четырьмя рабочими, которые на общем плане сносят старую стену на территории фабрики «Люмьер» (по другим сведениям – где-то еще в Лионе). Один из рабочих использует домкрат, другие ломают стену кирками. Когда стена падает, поднимается огромное, очень выразительное облако пыли, которое было бы главным аттракционом этого фильма, если бы братья Люмьер не додумались прокручивать его и в обратную сторону – облако пыли втягивалось обратно, стена вставала на место. Считается, что это первый в мире фильм с обратной съемкой.

---

[27] Там же.

Что это – просто документальное кино? Фильмы братьев Люмьер отличались от «живых картин» Эдисона и Диксона – которые, заметим еще раз, были зрелищами ярмарочного толка, чисто постановочными и павильонными – не только тем, что их проецировали на экран! Показывая киногеничное движение, братья Люмьер не забывали и о драматургии; их фильмы часто представляли собой маленькие истории. Вот почему именно братьев Люмьер принято считать в киноведении родоначальниками **повествовательного кинематографа** – одного из важнейших аспектов кинематографа.

> **Повествовательный («люмьеровский»** в честь братьев Люмьер) **кинематограф** – вид кинематографа, в котором преобладает повествовательный аспект.

Раз мы ввели это понятие, важно ввести и противоположное.

> **Изобразительный («мельесовский»** в честь Жоржа Мельеса**) кинематограф** – вид кинематографа, в котором преобладает изобразительный (визуальный) аспект.

Фигура директора и владельца театра иллюзионных представлений «Робер Уден» Жоржа Мельеса исключительно важна для истории кино. После исторического сеанса на бульваре Капуцинок Мельес приобрел киноаппарат альтернативной конструкции у англичанина Роберта У. Пола и занялся киносъемками. Однажды, когда Мельес снимал на

Пляс де Л'Опера, его примитивная камера остановилась, и он с минуту не мог ее запустить. Проявив негатив, Мельес понял, что открыл секрет настоящего киноволшебства. Вот что он пишет:

> За эту минуту прохожие, экипажи, омнибусы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как омнибус Мадлен – Бастилия превратился в похоронные дроги, а мужчины – в женщин.
>
> Трюк с заменой и трюк с превращением были найдены, и два дня спустя я уже снимал первые превращения мужчин в женщин и внезапные исчезновения, которые имели громадный успех[28].

Технический прием, который Мельес начал использовать для исчезновений и для превращений, был не чем иным, как **прямой монтажной склейкой** – непосредственным склеиванием двух монтажных кадров. Это один из основных приемов, применяемых в кино. Кроме прямой монтажной склейки Мельес внедрил в кинематограф ряд инновационных приемов киносъемки и монтажа, которые мы теперь называем **спецэффектами**. Он был первым в истории кинематографистом, сосредоточившимся в первую очередь на изобразительном аспекте киноискусства, а именно на показе вещей и явлений, которых в реальном мире не существует.

[28] Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т. В. Ивановой. – М.: Искусство, 1958. С. 211.

Вот почему именно Жорж Мельес считается родоначальником изобразительного направления в кино.

Это не значит, однако, что Мельес не рассказывал истории. Его фильм **«Путешествие на Луну»** (1902) – первая в мире научно-фантастическая кинокартина, продолжавшаяся 14 минут, для того времени была настоящим эпическим кинопроизведением. Фильм состоял из 30 сцен – вот их список из американского каталога 1902 года:

1. Научный конгресс в Астрономическом клубе.
2. План путешествия, объясняемый учеными. Назначение исследователей и их спутников. Всеобщий энтузиазм. Прощание.
3. Чудовищный завод. Построение снаряда.
4. Кузница, печи, строительство гигантской пушки.
5. Астрономы садятся в ядро.
6. Заряжают пушку.
7. Чудовищная пушка. Парад гвардии. Салют.
8. Полет в пространство. Приближается Луна.
9. Ядро попадает Луне в глаз.
10. Падение ядра на Луну. Свет Земли. Вид на Землю с Луны.
11. Долина кратеров. Извержения вулканов.
12. Сон (болиды, Большая Медведица, Феба, Сатурн и пр.).
13. Снежная буря.
14. 40 градусов ниже нуля. Спуск в лунный кратер.
15. Внутри Луны, грот гигантских грибов.
16. Встреча с селенитами. Героическое сражение.

17. В плену.

18. Лунный король; армия селенитов.

19. Бегство.

20. Дьявольская погоня.

21. Астрономы находят ядро. Отъезд с Луны.

22. Падение вниз, в пустоту.

23. Ядро падает в океан.

24. В морских глубинах.

25. Спасение. Возвращение в порт.

26. Праздник. Триумфальный марш.

27. Увенчание лаврами и награждение героев путешествия.

28. Парад моряков и пожарных.

29. Водружение статуи в честь событий.

30. Народные празднества. Селенит, захваченный в плен на Луне, выставлен на обозрение как редкость[29].

Можно выделить несколько эпизодов, например сцены 1–7 как эпизод «Подготовка к полету», сцены 8–15 «Начало полета», сцены 16–21 «Конфронтация с жителями Луны» и сцены 22–30 «Спасение и возвращение на Землю». И это, безусловно, полноценная история с участием трех коллективных героев: ученых как главного героя, цель которого – совершить полет на Луну и вернуться, селенитов как коллективного антагониста, препятствующего нормальной работе ученых на Луне, и остальных землян, поддерживающих ученых. Но в драматургической композиции истории ничего

---

[29] Там же. С. 335–336.

сложного нет – события происходят одно за другим в обычном хронологическом порядке.

Впрочем, есть в фильме одна весьма авангардная находка, предвосхитившая некоторые важные концепции современной драматургии: когда ученые, прибывшие на Луну, засыпают, мы видим в рамках одного и того же кадра спящих ученых и их сон, и в этом сне:

- над ними проносится комета;
- появляются звезды Большой Медведицы;
- из звезд выглядывают лица богинь;
- вместо звезд появляются Феба, сидящая на полумесяце, Сатурн со своими кольцами и еще две безымянные богини, которые держат звезду;
- богини насылают на ученых снег и исчезают, ученые просыпаются…

– и все это в одном монтажном кадре.

Неудивительно, что и первый российский художественный фильм **«Понизовая вольница»** (1908), поставленный Владимиром Ромашковым по «исторической былине» Василия Гончарова, – адаптация известной легенды о Степане Разине и персидской княжне – не предлагал никаких особенных драматургических инноваций.

Фильм снимали на озере Разлив. В картине пять сцен.

1. Первая сцена фильма называется «Разгул Стеньки Разина на Волге», она идет две минуты, зритель видит хаотич-

но плавающие по водам челны разбойников.

2. Вторая сцена, минутная – «Разгул в лесу». Интрига, по идее, открывается сценой «Заговор разбойников против княжны», но и в ней толком ничего не происходит, две дюжины разбойников, похоже, что-то обсуждают.

3. В сцене «Ревность заговорила» мы наконец-то видим Разина и княжну на переднем плане; актеры довольно внятно отыгрывают конфронтацию, но широко распространенная информация о том, что в этой сцене оператор применил наезд камерой, не соответствует действительности – камера неподвижна и снимает актеров общим планом.

4. В сцене «Заговор удался» фигурирует надпись с текстом «письма княжны», а в конце сцены Разин куда-то тащит княжну, все остальные направляются за ним.

5. В финальной сцене «Смерть княжны» применены комбинированные съемки, прямую монтажную склейку хорошо видно не только из-за изменения пейзажа на заднем плане, но и потому, что оператору не удалось выдержать единую крупность планов.

Все снято дальними и общими планами, камера статична, хотя присутствуют попытки сделать **панораму** – движение камеры, при котором она имитирует оглядывание пространства, сопровождение объекта взглядом или перевод взгляда с одного объекта на другой. На шесть минут действия в фильм вставлено десять надписей, некоторые из которых настолько

избыточны, что прочитать их за время демонстрации невозможно. Одни надписи представляют содержание сцен, другие – реплики героев, отдельная надпись – текст поддельного письма княжны, которое и стало поводом для ее убийства.

Впрочем, этот дебют отечественного художественного кино имел в России прекрасную прессу и большой успех. Премьера состоялась 28 октября 1908 года, показ фильма шел под исполнение оркестром музыки Михаила Ипполитова-Иванова к спектаклю «Понизовая вольница».

Несколько приемов, использованных Ромашковым, можно считать инновационными для кино того времени – и это не только панорамы и прямая монтажная склейка, скрывающая в финальной сцене подмену актрисы манекеном, но и вторая сцена фильма, в которой отсутствуют главные герои – Разин и княжна. Ведь они же где-то находятся и что-то делают, пока разбойники плетут свой заговор? Это вполне прозрачный намек на **параллельное повествование**, которое за пять лет до «Понизовой вольницы» внедрил в нормативный кинематограф американец Эдвин Стэнтон Портер.

Эдвин С. Портер – миф и правда

Кинематограф неминуемо должен был перейти к более сложным повествовательным структурам – пусть линейным, но более интересным, чем элементарная последовательность событий «Политого поливальщика» или «Путешествия на Луну». Для широкого зрителя таким переходным событием стал фильм **«Большое ограбление поезда»** американца Эдвина Стэнтона Портера.

Очень долго считалось, что первым фильмом Портера с параллельным повествованием была картина **«Жизнь американского пожарного»** (1903). Она начинается с того, что ее герой, пожарный, беспокоится о своей семье. Вот как устроено начало фильма.

Сцена 1. Общий план – обеспокоенный пожарный сидит в офисе пожарной команды, на фоне темной стены мы видим круглое каше – наложенный монтажный кадр с женщиной и ребенком, судя по всему, с женой и ребенком героя.

Сцена 2. Крупный план – уличное устройство пожарной тревоги, некто в шляпе подходит к нему, открывает щиток устройства и дает сигнал.

Сцена 3. Общий план – интерьер, пожарные поднимаются по тревоге.

В первой сцене зритель, как и в «Путешествии на Луну» Мельеса, видел в одном кадре не только самого героя, но и содержание его мыслей. Соединение первой и второй сцен позволяло заподозрить, что пожарную тревогу дает тот же герой, и в этом случае третья сцена становится результатом первых двух сцен… Если честно, не совсем понятно, зачем Портеру вообще потребовалась вторая сцена, если сигнал дает не герой. С другой стороны, зачем ему давать сигнал? Как мы увидим ниже на примере одного из монтажных кадров «Большого ограбления поезда», не все вставки в эти знаменитые фильмы Портера можно оправдать логикой драматургии.

Так или иначе, пожарная команда в полном составе выезжает по тревоге и прибывает к дому героя. Далее – в версии фильма, получившей наибольшее распространение в XX веке, – происходит следующее.

● Мы видим общий план горящего дома, в окне появляется женщина.

● Задымленная комната (именно ее пожарный видел в своем воображении в первой сцене фильма), вбегает пожарный, он выбивает окно и выносит через него жену.

● Общий план дома, женщину спускают по лестнице, пожарный возвращается в комнату.

● Комната, пожарный спасает ребенка.

● Общий план дома, ребенка спускают по лестнице, внизу его встречает мать.

Именно на этом основании подавляющее большинство историков кино и киноведов считали, что Эдвин Портер открыл «Жизнью американского пожарного» параллельное повествование для кино. Однако, когда обнаружился оригинальный фильм Портера, оказалось, что популярный вариант монтажа ленты был сделан на 30–40 лет позднее! Но что же было в первоначальной версии?

В оригинале зритель сначала видел сцену, целиком снятую в комнате дома, в ходе которой пожарный спасал сначала жену, а затем ребенка, и только после этого – те же события в сцене с общим планом дома. Столь простой, как нам теперь кажется, вариант – разрезать сцены на несколько частей и вставить их «расческой» друг в друга – не пришел в голову знаменитому кинематографисту, ведущему режиссеру студии Эдисона. Очевидно, зрителю предлагалось сделать «монтаж» этих сцен в собственной голове.

В фильме «Жизнь американского пожарного» есть еще один намек на параллельное повествование. Помните кадр, в котором пожарный, сидя у себя в пожарном депо, «мысленным взором» видит свою семью, беспокоясь о ней? С одной стороны, мы, конечно, видим плод воображения героя – он же не на самом деле видит свою семью, а только думает о ней (это называется модальностью воображения, и мы обсудим ее позже). С другой стороны, сцена рассказывает нам о том, что у героя есть семья, и в данный момент, пока герой на

дежурстве, она находится дома.

Впрочем, в любом случае не стоило бы упоминать Эдвина Портера в этой книге, если бы он остановился на такой грубой сюжетной конструкции. Его фильм «Большое ограбление поезда» (1903) стал одним из первых рассказывающих полноценную историю нарративных фильмов, где использовалось параллельное повествование. Немного рано сейчас говорить о драматургической структуре фильма, но все же мы попробуем разобрать «Большое ограбление поезда» с точки зрения трехактной композиции.

В первой сцене фильма происходит завязка: мы видим общий план интерьера телеграфной станции на железнодорожном вокзале. Появляются бандиты, они связывают телеграфиста. В окне станции мы видим отправляющийся поезд.

Во второй сцене поезд останавливается около водокачки, и бандиты садятся на поезд. Это конец первого акта и первый переломный пункт фильма, его первый большой кризис. Если бы бандиты не сели в поезд, все могло бы идти, так сказать, по накатанным рельсам – ни поезду, ни ценностям, ни пассажирам ничто бы не угрожало. Но бандиты уже в поезде, и история резко меняет направление.

Третья сцена происходит в интерьере почтового вагона – бандиты убивают курьера и взрывают сейф. В следующей сцене – новая перипетия – бандиты пробрались на паровоз, один из преступников схватился с кочегаром на тендере, жестоко убил его и сбросил труп с поезда.

Поезд останавливается, и бандиты заставляют машиниста отцепить паровоз – важная деталь в плане злоумышленников! Затем они грабят пассажиров, выстроенных вдоль остановленного поезда. Один из пассажиров пытается совершить немотивированный побег, бандиты стреляют в него, и он замертво падает на железнодорожную насыпь. Это событие можно назвать центральным переломным пунктом фильма, хоть он и достаточно слабо выражен (ведь ничего нового, по сути, не происходит, все те же грабежи и убийства), – но оно восстанавливает зрителей фильма против бандитов, и это важный момент.

Следующие сцены раскрывают нам план грабителей во всей его полноте. Бандиты уезжают на отцепленном паровозе, добираются до назначенной точки, покидают поезд, уходят через лес и добираются до поляны, где у них заранее заготовлены лошади. Судя по всему, закону не удастся восторжествовать в этой истории – ведь телеграфист, судя по всему, до сих пор лежит связанный! С точки зрения драматургии это второй переломный пункт: зло восторжествовало, справедливость растоптана.

Начинается третий акт – и благодаря параллельному действию мы видим то, что происходит, пока бандиты спасаются с награбленным, на телеграфной станции: там появляется маленькая девочка, которая приводит в чувство связанного телеграфиста и освобождает его! Следующая сцена происходит в салуне, где рейнджеры танцуют с местными дама-

ми, – появляется телеграфист, и рейнджеры пускаются в погоню за грабителями. Начинается кульминация фильма, которая решена в форме погони (положа руку на сердце, не очень вразумительной, но сейчас это не главное). И наконец, в процессе дележа добычи бандитов настигает возмездие – происходит обязательная сцена, «плохие парни» и «хорошие парни» вступают в непосредственную конфронтацию, добро побеждает!

Фильм, однако, на этом не заканчивается. В своеобразной сцене, которая играет роль не то финала, не то эпилога, мы видим снятого крупным планом вооруженного человека, который оказывается не кем иным, как главарем бандитов по фамилии Барнс. Он стреляет прямо в зрительный зал! Кинокомпания позволяла кинотеатрам размещать эту сцену как в конце фильма, так и в его начале – во втором случае он служил бы прологом, но классическим вариантом считается первый.

Вот так выглядел первый фильм Эдвина Стэнтона Портера с настоящим параллельным действием, и вот почему именно его изучают в обязательной программе киношкол как первый настоящий приключенческий фильм с полноценной повествовательной структурой. «Большое ограбление поезда» еще нельзя назвать искусством, но это уже и не чистый аттракцион. Именно благодаря этому фильму кинематографический мир начала XX века по-настоящему осознал, насколько сильно успех кинофильма зависит от того,

как решена его повествовательная структура.

Тем не менее Портер был в первую очередь кассовым режиссером, а вовсе не инноватором до мозга костей, как может показаться по «Великому ограблению поезда». В фильме-аттракционе **«Поимка преступника»** 1904 года (русский перевод названия картины очень условный, оригиналу соответствует, скорее, «Преследование безумца») мы следим за выкрутасами психопата, разряженного в костюм Наполеона и представляющего себя, видимо, на острове Эльба, с которого он планирует бежать.

Первая сцена картины удивляет нас тем, что «Наполеону» после того, как тюремщики, вяло переигрывая, избивают его, действительно удается пролезть сквозь хлипкую декорацию тюремной камеры и бежать. Вторая сцена интересна внутрикадровым монтажом с очень длинной панорамой – камера поворачивается почти на 180 градусов.

«Фишка» четвертой сцены состоит в попытке «Наполеона» забраться в бочку при помощи спецэффекта (прямой монтажной склейки). Пятая сцена очень интересно и сложно организована – в ней «Наполеон» и тюремщики забираются на дерево при помощи спецэффекта (обратной съемки), но на этом дело не кончается – камера длинной панорамой переходит на совсем другое дерево, с которого слезают все те же герои. Похожий трюк есть в седьмой сцене.

В 10-й сцене «Наполеон» сбрасывает чучело одного из тюремщиков с довольно высокого моста (такое Портер уже

проделывал в «Великом ограблении поезда», например), ну а смысл всей комедии раскрывается только в 12-й сцене, когда герой возвращается в свою камеру и, к удивлению тюремщиков, как ни в чем не бывало садится за свой стол (который он, вообще-то, сломал в первой сцене).

Фильм **«Вся семья Дэм и их собака»** 1905 года (грубоватая игра слов «The Whole Dam Family and the Dam Dog» означает «Вся чертова семейка и их чертова собака») – чистый аттракцион, использующий героев популярных юмористических открыток того времени. Все члены семейства – типовая и умеренно гадкая пародия на вполне узнаваемый (вступительный титр фильма не зря гласит: «Знакома ли вам эта семья?») образ зажиточного американского горожанина начала XX века. Мистер Ай Би Дэм (I.B. Dam, «Будь Я Проклят») – «чихающий обыватель». Его жена непрерывно болтает. Разновозрастные дети, включая старшую дочку Ю Би Дэм (U.B. Dam, «Будь Ты Проклят»), примерно столь же противны. Последний ценный штрих к семейному портрету – «чертова собака», которая громит гостиную… До появления настоящей эксцентрической американской кинокомедии оставалось семь лет.

На примере «Поимки преступника» и «Всей семьи Дэм и их собаки» хорошо видно, почему даже современные фильмы, в которых слишком много действия и слишком мало осмысленных событий, порой так скучно смотреть. Нужна драматургия, нужно, чтобы герой добивался цели и решал

непростые вопросы.

Искусство на пленке, дубль один

17 ноября 1908 года состоялся показ кинокартин производства новой парижской студии «Фильм д’ар». В программу показа, помимо других новинок, вошел легендарный 17-минутный фильм **«Убийство герцога Гиза»** (реж. Шарль ле Баржи и Андре Кальметт, 1908).

Герцог де Гиз, убитый личной охраной короля Генриха III в замке Блуа 23 декабря 1588 года, считался вторым человеком в государстве. В финале романа Александра Дюма «Сорок пять», когда умирает от туберкулеза Франциск де Валуа, последний оставшийся в живых брат короля Генриха III, в ответ на слова притворно безутешного Генриха «У меня нет детей, нет наследников!.. Кто станет моим преемником?» раздается голос, возвещающий прибытие «его светлости монсеньора герцога де Гиза».

Свою последнюю ночь с 22 на 23 декабря 1588 года герцог Гиз провел в Блуа с маркизой де Нуармутье (она же мадам де Сов из «Королевы Марго» Александра Дюма). Утром 23 декабря 1588 года, уже зная о планах Генриха III, де Гиз беззаботно явился на королевский Совет, считая, что король не посмеет ничего предпринять против него, «короля Парижа». Такая беспечность имела роковые последствия не только для него – покончив с герцогом Гизом, «сорок пять» без труда захватили и его брата, кардинала Лотарингского, и на

следующий день он был убит. Неслучайно данный сюжет хорошо известен французам – как минимум не хуже, чем нам известно об истории с покушением Петра Палена и Никиты Панина на царя Павла I.

Кровавые интриги не помогли Генриху III – его мать, «черная королева» Екатерина Медичи, скончалась две недели спустя, а сам король через семь месяцев, уже проклятый папой римским Сикстом V, был смертельно ранен католическим монахом Клеманом и умер 2 августа 1589 года.

Целью новой студии «Фильм д'ар» было ни много ни мало доказать, что кинематограф может создавать подлинные произведения искусства. К производству фильма «Убийство герцога Гиза» студия применила беспрецедентный подход:

- сценарий к фильму написал профессиональный драматург;
- саундтрек к фильму написал профессиональный композитор – знаменитый Камиль Сен-Санс;
- декорации были выстроены наподобие реальных интерьеров;
- актеры были одеты в тщательно подобранные костюмы, соответствующие эпохе;
- актерская игра отличалась, по свидетельству современников, крайней сдержанностью и правдивостью.

Что ж, давайте посмотрим, как устроена эта картина. В фильме нет как такового пролога – можно считать, что его

роль играют вступительные титры, которые длятся одну минуту, но содержательно картина начинается с экспозиции.

● *Экспозиция*. После титра «Находясь у маркизы де Нуармутье, герцог де Гиз узнает о коварных замыслах короля» мы видим даму, выходящую из будуара. Актриса Габриэль Робин блестяще отыгрывает поведение женщины, которая только что поднялась с ложа страсти и бредет, не чуя под собой ног, – например, она едва не сталкивается с креслом, и делает это абсолютно органично. Маркиза зажигает свечи (освещение в кадре от этого не меняется – театральная условность!), в будуаре виден мужчина, очевидно, герцог – но, кажется, кто-то стучит! Женщина просит герцога не выходить и распахивает дверь.

● *Инициирующее событие*. Входит паж, он передает хозяйке записку, в которой значится: «Мадам, удержите герцога де Гиза у себя, чтобы он не ходил на Совет, король собирается сыграть с ним злую шутку». В этот момент мы узнаем (если не считать заглавных титров фильма, в которых открытым текстом написано «убийство»), в каком направлении будет развиваться история.

Маркиза в крайнем волнении! Она отпускает пажа – и из будуара выходит герцог Гиз (Альбер Ламбер). Каждый шаг его излучает уверенность. Он выпивает бокал вина, цепляет к поясу шпагу, любовница подает ему плащ – и наконец показывает записку. Гиз успокаивает маркизу великолепным жестом, козни короля нисколько не волнуют его: еще

бы, он – «парижский король», второй человек в государстве! На записке Гиз размашисто выводит: «Он не посмеет!» – и небрежно отбрасывает перо. Увы, мы знаем, что «он» – король Генрих III, последний оставшийся в живых сын Екатерины Медичи – посмеет.

Вся интрига с анонимным письмом, предупреждающим де Гиза о его возможном убийстве Генрихом III, и его исторической фразой «Он не посмеет!» сведена к одной сцене, которая продолжается первые три минуты фильма (без вступительных титров, которые длятся минуту), и это прекрасно срабатывает. Главный герой фильма не отреагировал на предупреждение, любовнице не удалось его удержать, он идет навстречу смертельной опасности. Это был первый акт фильма.

● *Первый переломный пункт*. Король собирает в Новом кабинете Шато де Блуа свой отряд гасконцев, известных нам по роману Александра Дюма «Сорок пять», – правда, в фильме их всего дюжина, но для общего плана раннего немого кино и этого многовато. Он вдохновляет «сорок пять» на убийство, раздает им кинжалы и заставляет их поклясться на кресте. Все движения Генриха III (Шарль ле Баржи) и его телохранителей прекрасно срежиссированы, они работают как единый организм. Гасконцы уходят, король прячется за занавеску… Это первый большой кризис фильма, ведь мы узнаем, что антагонист главного героя не просто «собирается

сыграть злую шутку» – он тщательно подготовил убийство, заглавное событие фильма. Герцог мог не ходить на Совет, король мог решить дело иначе, но теперь это уже невозможно – история приобрела заданное направление.

● *Центральный переломный пункт*. Сцена королевского Совета, в центре внимания – герцог Гиз. Ему нездоровится, он едва не падает в обморок, у него идет носом кровь, но и на это дурное предзнаменование, которое, очевидно, предвещает кровь, которая еще прольется, наш герой не обращает внимания. Гиза усаживают, приносят ему какое-то лакомство для восстановления сил (из истории мы знаем, что это были не то сушеные сливы, не то виноград), он вытирает нос платочком. На 9-й минуте фильма – точно в его середине – входит госсекретарь и со всеми подобающими почестями передает Гизу личное приглашение от короля. Это главный кризис фильма. Если до него герой мог бы покинуть Совет, сославшись на болезнь, то теперь он уже не может не пойти в кабинет Генриха III, где дежурят убийцы! Сторонники Гиза (один из них в кардинальской мантии – очевидно, это брат главного героя, Луи де Гиз, архиепископ Реймский и кардинал Лотарингский) пытаются последовать за герцогом, но стражник, безмолвно присутствовавший все это время в зале Совета, останавливает их.

● *Перипетии*. Гиз входит в Новый кабинет, но король, как мы помним, прячется за занавеской. Интересно, что две предыдущие сцены – с Генрихом III в Новом кабинете и с

герцогом Гизом на королевском Совете – можно с одинаковым успехом воспринимать и как последовательное, и как параллельное действие, причем король за занавеской подразумевает, скорее, параллельное действие. Итак, Гиз не находит в Новом кабинете короля – зато там дежурит один из телохранителей, который почтительно склоняется перед герцогом и приглашает его в Старый кабинет. Король выглядывает из-за занавески, но актеры расположены на съемочной площадке (это называется **мизансценой**) так, чтобы нам было очевидно – Гиз не видит короля, зато телохранитель видит его и понимает его жесты.

На пути в Старый кабинет Гиз проходит две двери. Маловато перипетий для полноценного завершения второго акта, но уж сколько есть – зато монтажные кадры становятся короче, каждый переход из комнаты в комнату отмечен прямой монтажной склейкой, ускоряя темпоритм истории. Каждой комнате отведена отдельная часть декорации в павильоне «Фильм д'ар» в Нёйи-сюр-Сен, интерьеры Шато де Блуа воссозданы на холсте декораций грубовато, но достаточно точно для того, чтобы быть узнаваемыми, хотя порой хорошо видно, что «стены» дворцовых залов колеблются от сквозняков.

● *Второй переломный пункт*. На 10-й минуте фильма Гиз входит в Старый кабинет и видит, что помещение под завязку набито королевской стражей. Эта сцена ставит главного героя лицом к лицу с врагами и служит началом третьего

акта истории, в котором герой может либо победить многократно превосходящего его антагониста, либо погибнуть – в зависимости от того, какой основной теме (управляющей идее) посвящен фильм.

Гиз движется по залу, заговорщики сгибаются перед ним в притворных поклонах, за его спиной тянутся к оружию; расступаются перед ним, как трава, а за ним смыкаются, как вода, – еще один великолепный образчик сценической хореографии!

● *Кульминация*. На 11-й минуте фильма герцог подходит к дверям, и гасконцы, осмелев, нападают на него. Гиз разбрасывает их, хватает шпагу, но ему не дают развернуться. Пытаясь вырваться, герцог тащит телохранителей короля за собой из Старого кабинета в Новый (еще две склейки), где его наконец и добивают, театрально размахивая реквизитными кинжалами. Это момент наивысшего напряжения истории.

● *Обязательная сцена*. К 12-й минуте фильма все кончено. Появляется король и разыгрывает небольшую пантомиму, обходя труп Гиза со всех сторон. Нам показывают титр с его исторической фразой: «Мертвый он еще больше, чем живой» – это единственная надпись, передающая реплику, остальные титры объясняют содержание предстоящих сцен вроде «Король Генрих III готовит убийство герцога Гиза» и «Зал Совета». Мизансцена почти повторяет известную картину Шарля Дюру «Убийство герцога Гиза». Заговорщики поднимают голову убитого, чтобы король и герцог могли

увидеться «лицом к лицу», – вот почему я считаю именно эту сцену фильма «обязательной», – но король пугается мертвого герцога и чуть не лишается чувств. «Сорок пять» обыскивают тело и находят при нем записку «Для продолжения войны во Франции необходимо 700 тысяч экю в месяц»… Король в бешенстве! Он приказывает убрать тело и, оставшись один, опускается на колени в молитве.

● *Финал*. Мы видим убийц Гиза и его труп в караульном помещении рядом с камином. Глумясь, убийцы кладут на грудь герцога крест, грубо сплетенный из соломы. Напоследок появляются титры: «Труп герцога де Гиза бросают в огонь» и «Конец» (последние полминуты фильма), эпилога нет.

Итак, мы проследили развитие конфликта между герцогом де Гизом и королем Генрихом III до его полного завершения. Правда, источники конфликта и цели главного героя из содержания фильма не вполне понятны. Предполагается, что о притязаниях Гиза на французский трон зрителям должно быть хорошо известно, – и все же, не зная исторического контекста, можно подумать, что король приревновал блестящего дворянина к даме, героине первой сцены, а основная цель герцога – блистать при дворе и наслаждаться жизнью. К тому же неясны последствия убийства Гиза.

Тем не менее ясна управляющая идея – самоуверенность и самодовольство обрекают на поражение самых выдающих-

ся людей. В фильме присутствуют все элементы драматургической структуры, кроме пролога и эпилога. Давайте нанесем их на временной график с учетом продолжительности отдельных частей фильма «Убийство герцога Гиза» и посмотрим, насколько они соответствуют рекомендуемым параметрам трехактной структуры фильма (рис. 4). Считается, что первый и третий акты должны быть примерно одинаковыми по продолжительности, а в сумме – равными второму акту, то есть первый, центральный и второй переломный пункты в общем случае делят фильм на четыре равные части.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

ТИТРЫ ИФ ПП1 ЦПП ПП2 КУЛЬМИНАЦИЯ И ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА ФИНАЛ

«УБИЙСТВО ГЕРЦОГА ГИЗА» ПЕРВЫЙ АКТ ВТОРОЙ АКТ ТРЕТИЙ АКТ

ЗАВЯЗКА КОНФРОНТАЦИЯ РАЗВЯЗКА

ОБЩЕПРИНЯТАЯ СТРУКТУРА ПЕРВЫЙ АКТ ВТОРОЙ АКТ ТРЕТИЙ АКТ

ТИТРЫ ЭКСПОЗИЦИЯ ИНИЦИИРУЮЩЕЕ СОБЫТИЕ ПП1 ПЕРИПЕТИИ ЦПП ПЕРИПЕТИИ ПП2 КУЛЬМИНАЦИЯ ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА ФИНАЛ

Рис. 4. Структура фильма «Убийство герцога Гиза»

Видим, что в фильме практически отсутствуют перипетии перед третьим актом, поэтому второй акт слишком короткий, а третий – чересчур длинный, ле Баржи тратит слишком много времени на пантомиму, посвященную огромному росту мертвого врага короля. Но в целом описанная структура вполне соответствует как трехактной структуре фильма, так

и стандартной структуре классической трагедии.

Но что же отличает «Убийство герцога Гиза» от «Большого ограбления поезда»? В первую очередь – актерская игра. Впервые на экране появились не балаганные артисты, а настоящие театральные актеры, владеющие языком тела, умеющие играть эмоции, профессионально выполняющие задачи, которые им ставит режиссер, – как поодиночке, так и в актерском ансамбле. Правда, режиссер фильма Шарль ле Баржи тоже был театральным актером и не представлял себе, какие возможности таит в себе киноязык. В фильме нет даже параллельного монтажа, мы видим исключительно линейное развитие событий. Даже если последовательно склеенные сцены подготовки заговора и королевского Совета на самом деле происходят параллельно (как сцены кульминации «Жизни американского пожарного»), на это ничто не указывает.

Именно «Убийство герцога Гиза» показало, что в кино далеко не все решают специалисты по технологиям съемки и монтажа. «Кино – это искусство, которое зависит от авторов и артистов» – провозгласила студия «Фильм д’ар».

Можно не сомневаться, что именно благодаря «Фильм д’ар», и в особенности кинокартине «Убийство герцога Гиза», которая получила колоссальную популярность, стало возможным все, что произошло в дальнейшем.

Как Гриффит сделал кино искусством

Обсуждая «Большое ограбление поезда» и «Убийство герцога Гиза», мы неоднократно говорили о том, что в этих фильмах уже в той или иной степени присутствует или как минимум подразумевается параллельное повествование – пока рейнджеры собираются в погоню, грабители спасаются бегством, а герцог Гиз беззаботно занимается своими делами, в то время как король готовит свою «злую шутку». Но кинематографистом, который внедрил параллельное повествование и собственно **параллельный монтаж** практически в том виде, в каком мы знаем их теперь, – а важно понимать, что параллельный монтаж – не просто один из монтажных подходов, а фактически главный способ повествования в кино, – был американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит.

Параллельный монтаж – исключительно эффективный повествовательный инструмент. Не зря киноведы уделяли столько внимания фильму «Жизнь американского пожарного», считая Эдвина Портера изобретателем параллельного монтажа, пока не выяснилось, что в оригинале фильма никакого параллельного монтажа не было!

Параллельный монтаж стал излюбленным приемом Гриффита с первых же его фильмов. В картине этого режиссера **«Спекуляция пшеницей»** (1909), поставленной по моти-

вам произведений Фрэнка Норриса, от начала до конца работают три сюжетные линии: семьи фермеров, лавочника – торговца хлебом и магната, устроившего панику на хлебном рынке.

Более того, параллельный монтаж необязательно показывает события, одновременно происходящие в разных местах. Именно Гриффит изобрел вид параллельного монтажа, отображающий несколько сюжетных линий, происходящих *в разное время в разных местах*.

Параллельный монтаж работает совсем иначе, нежели параллельное повествование, подразумеваемое в «Большом ограблении поезда» и «Убийстве герцога Гиза». Зритель будто одновременно находится в трех разных местах и наблюдает за различными событиями, отражающими одни и те же явления, но по-разному. В самой напряженной части фильма «Спекуляция пшеницей» мы видим кульминации сразу двух сюжетов – лавочник вынужден вызвать полицию, чтобы защититься от взбунтовавшихся нищих (в лавке вывешены объявления «Из-за роста цен на муку пятицентовая булка теперь стоит десять центов» и «Не вините нас – виноваты цены на зерно»), а хлебного «короля» настигает карма – на собственном элеваторе он проваливается в люк и погибает, заваленный тоннами зерна.

В фильме **«Энох Арден»** (1911) – экранизации одноименной поэмы Альфреда Теннисона – Гриффит рассказывает историю моряка, который, отправившись в плавание,

попал в кораблекрушение и вернулся домой лишь спустя десять лет. Двое его старших детей выросли, его младший ребенок умер в младенчестве, а бывшая жена вышла замуж за его соперника и друга детства Филипа и снова родила.

После сцены, в которой семья провожает Эноха в дальний путь, мы видим титр: «Позже – тает надежда на его возвращение» – и следующие 20 минут экранного времени до конца фильма целиком проходят в режиме параллельного действия. Жена Анна и дети, стоя на берегу, ждут корабль – а тем временем Энох и его команда борются со штормовыми волнами, пытаясь где-то вдали выбраться на пустынный берег. Энох и другие матросы в отчаянии бродят в тропических зарослях – Анна на берегу в отчаянии обнимает детей. К Анне на берег приходит свататься Филип – Энох с кошмарной приклеенной бородой находит мертвым своего последнего товарища по несчастью. Энох, одетый в шкуры, ищет себе пропитание – Филип занимается с детьми Анны в ее лачуге. Анна уступает просьбам Филипа и переселяется вместе с детьми в его зажиточный дом – Эноха спасает судно, случайно оказавшееся в этих водах. Энох приходит в трактир и узнает о судьбе своей семьи – а тем временем Анне и Филипу подносят их младенца. «Энох Арден» был наглядным пособием, как усилить воздействие фильма при помощи параллельного монтажа!

Интересно, что «Энох Арден» был первой картиной, превысившей стандартную продолжительность кинофильма –

15–17 минут – в американском прокате. Картина продолжалась 34 минуты и умещалась на двух катушках пленки – первая заканчивалась отчаянием Анны на берегу, вторая начиналась со сватовства Филипа на том же берегу. Вскоре после выхода «Эноха Ардена» уже все американские студии выпускали двухчастевые фильмы, а о картине «Энох Арден» Гриффита вспоминают как о фильме, с которого началось широкое осмысление и применение работы с крупностями и параллельного монтажа в кино, а в кинопоказе осознали преимущества многочастевых (то есть продолжительностью более 15–17 минут) фильмов.

В важнейших фильмах Дэвида Уорка Гриффита **«Рождение нации»** (1915) и **«Нетерпимость»** (1916), каждый из которых в оригинале продолжался более трех часов, тоже, разумеется, использовался параллельный монтаж. В «Рождении нации» параллельное повествование необходимо для того, чтобы рассказать историю двух американских семей в 1860-е годы – северянина Стоунмена, конгрессмена, и южанина доктора Кэмерона, плантатора. Для общего понимания важно упомянуть о том, что фильм был поставлен по мотивам романов Томаса Диксона «Участник клана» и «Пятно леопарда», и Гриффит, потомственный южанин, раскрыл в нем свои взгляды на патриархальные уклады американского Юга, значение Гражданской войны между Севером и Югом, освобождение чернокожих рабов и его последствия. «Рождение нации» по определению разжигало расовые разногла-

сия, и ожесточенные дискуссии вокруг этого произведения не утихают уже больше 100 лет.

Чем дальше развивается действие в «Рождении нации», тем более агрессивным становится параллельный монтаж. Например, в эпизоде «После первого сражения при реке Булл-Ран» (в этом сражении южане победили) мы видим, как камера величественно проезжает по залу с танцующими парами – город Пидмонт, в котором живет семья доктора Кэмерона, провожает своих лучших сынов на войну. Сцена бала смонтирована параллельно с гуляниями на улице – там жгут факелы, пленка окрашена в красный цвет, предчувствия тревожные.

После окончания Гражданской войны главный герой фильма Бен Кэмерон, бывший полковник армии Юга, создает ку-клукс-клан и становится его Великим Драконом. И не зря – обстановка в городе накаляется. Младшая сестра Бена, Флора, погибает от рук чернокожего. Куклуксклановцы судят и казнят преступника, но нужны более активные действия – власть в городе захвачена чернокожими, семья доктора Кэмерона скрывается от милиции чернокожих в отдаленной хижине, а невеста Бена Кэмерона, северянка Элси Стоунмен, и ее отец захвачены заместителем губернатора, метисом (!) Сайласом, и ей грозит насильственный брак.

Чем ближе к кульминации, тем короче становятся монтажные кадры. Быстрое переключение между параллельно смонтированными сценами скачки куклуксклановцев, штур-

ма чернокожими хижины Кэмерона и связанной Элси в доме Сайласа многократно усиливает **саспенс**. Бену Кэмерону удается спасти и свою семью, и семью Стоунменов, а вместе с ними – и весь город. Закономерный финал – во время очередных выборов на улицах мирно дежурят куклуксклановцы в своих белых балахонах, и чернокожие не решаются показаться на избирательных участках.

Фильм имел колоссальный успех – в определенной степени, конечно, благодаря скандальной шумихе вокруг него, но в основном благодаря своим исключительным кинематографическим достоинствам. Гриффит прекрасно понимает, что он делает! В основной части фильма он экономно использует инновационные приемы киноязыка, всем способам управления вниманием зрителя предпочитая каше, – и обрушивает на аудиторию фейерверк новых приемов и лавину действия в третьем акте.

Следующая картина Гриффита должна была стать эпохальным событием. Первоначальной идеей режиссера было снять социальную драму «Мать и закон» из современной жизни на материале, почерпнутом из газет, таком как знаменитый американский судебный процесс по делу Чарльза Э. Стилоу, несправедливо приговоренного к смерти за убийство, которого не совершал. Главная героиня фильма по имени Малышка (Мэй Марш, которую мы знаем по «Рождению нации») – в этом фильме Гриффит дал прозвища ряду главных героев, – несмотря на все жизненные невзгоды и

смерть отца, сохраняет чистоту души и отвращает от занятий сутенерством своего жениха по имени Парень (Роберт Хэррон, который играл в «Энохе Ардене» подросшего сына главного героя, а в «Рождении нации» – старшего сына Стоунмена). Парень носит усики (конвенциональный маркер, характерный для отрицательных героев) и нравится Одинокой (Мириам Купер, которая играла в «Рождении нации» старшую дочь Кэмеронов) – подружке его бывшего криминального босса, Мушкетера из трущоб, которому, в свою очередь, нравится Малышка.

Все это происходит в реалиях, характерных для начала XX века: промышленник Дженкинс, олицетворяющий американский капитализм, поддерживает пуританскую организацию, которая борется за чистоту нравов и против увеселительных заведений, и из-за этого вынужден снизить зарплату своим рабочим. Они устраивают стачку, войска расстреливают рабочих.

Парень по обвинению, подстроенному Мушкетером из трущоб, попадает в тюрьму, и, пока Малышка дожидается Парня, у них рождается ребенок, но его забирают ханжи-пуритане. Когда Парень возвращается домой, он застает там Мушкетера из трущоб, который домогается Малышки. Эту сцену видит и спрятавшаяся за окном Одинокая, которая стреляет в Мушкетера из трущоб и убивает его. Под обвинение опять попадает Парень, ему грозит смертная казнь. В день казни Одинокая признается Малышке в убийстве, но

удастся ли спасти Парня? Нужно догнать губернатора штата, который уехал на поезде, а затем успеть в тюрьму до того, как Парня повесят!

Одним словом, материала для создания большого и интересного фильма, который позволил бы Гриффиту на этот раз проявить себя режиссером-гуманистом, а не консерватором и реакционером, которым он однозначно зарекомендовал себя, выпустив «Рождение нации», хватало. Но в какой-то момент – судя по всему, под влиянием эпического фильма **«Кабирия»** (1914) итальянского режиссера и продюсера Джованни Пастроне – Гриффит решил значительно расширить свой первоначальный замысел и дополнить будущий фильм еще *тремя* независимыми историями. И для этого он выбрал ни много ни мало:

- историю Христа;
- Варфоломеевскую ночь;
- историю взятия Вавилона персами,

а основной темой фильма решил сделать нетерпимость как источник всех противоречий. Так проект «Мать и закон» превратился в **«Нетерпимость»**.

Но как рассказать в одном фильме четыре совершенно разные истории? Гриффит принял решение сделать следующий шаг в развитии параллельного повествования. Действительно, почему бы с использованием параллельного монтажа не рассказать истории, которые происходят в совершенно разное время в разных местах?

Итак, фильм открывается общим планом героини по имени Вечная Матерь (Лилиан Гиш), которая, находясь в неопределенном пространстве и времени, качает усыпанную розами колыбель. В течение пяти минут Гриффит делает неторопливую экспозицию сегмента «Мать и закон», еще три минуты тратит на показ древнего Иерусалима и его жителей, затем на четыре минуты перемещается в Париж 1572 года, демонстрируя пышный двор Екатерины Медичи и улицы средневекового Парижа, потом ненадолго возвращается в США и, наконец, ошеломляет зрителей видами древнего Вавилона 539 года до н. э. Вавилонскую историю Гриффит трактует как конфликт между сторонниками различных верховных божеств – бога Мардука и богини Иштар.

Главным героем сегмента, посвященного страстям Христовым, Гриффит оставил Иисуса Христа, а его коллективным антагонистом – фарисеев. В сегменте, посвященном гугенотской резне, действуют Екатерина Медичи и Карл IX, а также придуманные Гриффитом герои-гугеноты Кареглазка (опять сентиментальное прозвище, намекающее на символическое значение образа героини) и ее жених Проспер Латур. В вавилонском сегменте фигурируют царь Валтасар и его противник, верховный жрец, который действует в пользу персидского царя Кира, а также Горянка (Констанс Толмедж) – девушка-воин, влюбленная в Валтасара.

Здесь стоит отвлечься и вспомнить об основных признаках героя, выделенных нами в разделе «Главный герой», –

помните, мы договорились, что, помимо ясной цели главного героя, которая становится основой конфликта истории, его необходимо наделять и другими особенностями, которые делают его интересными для зрителя? Характером, который может быть описан, например, через его темперамент или психотип, секретом, усиливающим интригу, сокровищем – то есть редкой или специфической способностью или возможностью – и недостатками.

Большинство героев «Нетерпимости» в этом смысле весьма условны, почти идеальны. Иногда это оправданно – например, с тем, что Гриффит решает образ Христа как героя без недостатков, в данном случае сложно поспорить. Но подобным образом решенные главные герои есть и в других сегментах. Малышка и Кареглазка – абсолютно небесные создания, поверить в реальность этих девушек очень сложно. Исключение составляет Горянка, которую играет Констанс Толмедж. Эта актриса преимущественно комедийного плана создает яркий, отчаянный образ, при этом она случайно или намеренно похожа на суперзвезду Мэри Пикфорд.

Стремление Гриффита сделать своих героев безупречными напрямую связано с его идеей. То, что эта идея является основополагающей в истории Христа, доказывать никому не нужно, поэтому три другие истории Гриффит подгоняет под библейский образец – дамы из пуританского общества, католики под руководством Екатерины Медичи и вавилонский верховный жрец становятся у Гриффита фарисеями со-

ответствующих эпох.

Итак, мы видим не менее 50 переходов между историями (на некоторых из них появляется Вечная Матерь с колыбелью). Есть, разумеется, и внутриэпизодный монтаж, который по мере приближения к кульминации становится все более агрессивным.

Параллельный монтаж – не единственный конек Гриффита, он продолжает оттачивать свое мастерство в управлении вниманием и эмоциями зрителей. Одна из самых впечатляющих сцен фильма – о том, как женщины-пуританки в борьбе за нравственность отнимают у Малышки ее новорожденного ребенка. После яростного, но неудачного сопротивления Малышка остается лежать на полу в своей квартирке, потом – укрупнение до детали – тянется к детскому носочку, сжимает его в ладони…

Драматургические структуры сюжетов совмещены, кризисы и кульминации разных историй наступают одновременно и подчеркиваются монтажно и визуально. Горянка гонит лошадей, чтобы предупредить своего возлюбленного царя Валтасара о новой атаке персов, «одновременно» Малышка умоляет водителя быстрее гнать автомобиль, чтобы успеть за поездом, в котором едет губернатор, – но священник уже готовит Парня к смерти! Горянка не смогла спасти царя, она закалывается (каше открывается, и мы видим голубей, символизирующих невинную душу Горянки), на Голгофе только что распяли Христа – и Парень уже стоит на эшафоте!

Теперь все внимание на историю Парня – его спасители стучатся в ворота тюрьмы, но петля уже на шее приговоренного, и палачи готовы привести в действие нехитрый механизм виселицы!

Трагичный исход остальных трех сегментов подсказывает, что Парня сейчас повесят… Сработает ли «спасение в последнюю минуту»? Неожиданно для настроенных на плохой финал зрителей оно срабатывает.

В эпилоге мы снова видим Вечную Матерь – кажется, на ее лице наконец-то появилась тень улыбки.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что нам гораздо проще смотреть «Нетерпимость» Гриффита, чем было его современникам, – еще бы, ведь Гриффит фактически создал словарь и грамматику киноязыка, хорошо известные нам сегодня! 100 лет назад критики характеризовали параллельный монтаж Гриффита как «хаотическую путаницу». Многие даже не поняли, например, что в сегменте «Мать и закон» идея нетерпимости относится не к судебной ошибке, едва не погубившей Парня, а к современным фарисеям – «борцам за нравственность», которые и запустили всю цепочку роковых событий истории.

Неудивительно, что прокат «Нетерпимости» обернулся масштабным финансовым провалом. Сегодня для нас более важно то, что этим фильмом Гриффит попытался совершить гигантский скачок в развитии киноискусства и вывести киноповествование сразу на уровень сложной, многогранной

притчи. Не его вина, что ему не удалось опередить свое время сразу на 40 лет! Он и так совершил огромный шаг вперед – стремясь сделать параллели между четырьмя своими историями как можно более прозрачными, а визуальный ряд максимально впечатляющим, Гриффит свел воедино все известные на тот момент элементы киноязыка и реализовал новые пространственно-временные возможности монтажа.

В фильмах «Рождение нации» и «Нетерпимость» Дэвид Уорк Гриффит собрал и показал все, что нужно кинематографу для рассказа истории. До «Рождения нации», несмотря на достижения «Фильм д'ар» и итальянцев, еще можно было говорить о том, что кинематограф остается низшим сортом развлечения – ярмарочным балаганом, предназначенным только для увеселения публики. После «Нетерпимости» сомнений не осталось – кинематограф может рассказывать сложные истории, выражать сложные смыслы и ничуть не меньше, чем его великие предшественники, достоин называться искусством. Вот почему Дэвида Уорка Гриффита по сей день считают отцом кинематографа как искусства.

Глава 3
Наследие Гриффита

Модальности

Сосредоточившись на удивительной параллельной структуре «Нетерпимости», можно легко потерять другие ее драматургические особенности. Например, Вечная Матерь – где и *когда* она находится? Сцены с Лилиан Гиш еще сильнее усложняют и без того сложную структуру управления хронотопом в «Нетерпимости», поскольку непосредственно не относятся ни к одной из четырех историй. Позже мы будем разбирать рамочную драматургию – в каком-то смысле сцены с Вечной Матерью наделяют «Нетерпимость» чертами этого вида драматургической композиции.

Кроме того, Гриффит позволяет себе прогуливаться по пространству-времени и внутри отдельных сегментов. Когда активистки-пуританки рассказывают промышленнику Дженкинсу и его сестре о современном падении нравов, сцена их диалога прерывается вставными монтажными кадрами в **модальности воображения** , воссоздающими ужасающие сцены распутства: в барах люди пьют пиво и играют в шашки, а в кафе, подумать только, танцуют! А Екатерина

Медичи, убеждая своих сторонников в необходимости гугенотской резни, призывает их вспомнить «Мишеладу» – массовое убийство католических священников в Ниме в день святого Михаила в 1567 году, и после поясняющей надписи мы видим соответствующие сцены в **модальности воспоминания**. Использование сцен из прошлого часто называют **флешбэком**.

> **Модальность реального времени** – зритель видит то, что происходит с героем в настоящий момент.
>
> **Модальность воспоминания** – зритель видит то, о чем вспоминает герой, «флешбэк».
>
> **Модальность сна** – зритель видит то, что снится герою.
>
> **Модальность воображения** – зритель видит то, о чем мечтает или фантазирует герой. В модальности воображения может быть показан «флешфорвард» – то, чего еще не было, но может произойти или даже предстоит.
>
> **Модальность измененного сознания** – зритель видит то, что кажется герою.

Важно понимать, что в литературе эти приемы были известны гораздо раньше, но кино развивалось постепенно, начиная с 1895 года, и не могло сразу начать использовать все приемы литературной драматургии. Интересно, что для перехода между модальностями Гриффит пользуется прямой монтажной склейкой, еще более запутывая непривычного к этому приему зрителя. Впоследствии был выработан целый

комплекс **конвенциональных маркеров** перехода между модальностями – например, чтобы дать понять зрителю, что сейчас он увидит сон героя, показывали засыпающего героя и давали переход к следующему монтажному кадру через расфокус. Такие уловки могли быть разными – кинематографисты подчеркивали, например, что следующая сцена будет сценой из прошлого, из сна или из воображения, при помощи монтажного наплыва, смены освещения, условий съемки и т. п. Сегодня необходимость в конвенциональных маркерах в основном отпала, поскольку зрители привыкли к тому, что в кино переключаются модальности, и научились определять моменты, когда это происходит, но для этого потребовались десятилетия развития киноязыка и приобщения к нему аудитории. Впрочем, когда конвенциональные маркеры являются частью художественного решения фильма, их по-прежнему применяют.

Помните, что Аристотель в своей работе о драматургии «Поэтика» использовал для описания последовательности изложений событий истории термин «фабула»? Теперь мы разделяем понятия «фабула» и «сюжет». Фабулой мы называем последовательность событий истории в хронологическом порядке, а сюжетом – тот порядок событий, в котором историю преподносит рассказчик.

Надо сказать, что российский дореволюционный кинематограф запросто пользовался переключением модальностей. Аналогично путем смены модальностей Петр Чардынин в

фильме **«Миражи»** (1915) показывает героиню Веры Холодной «бьющейся о каменную стену» в модальности ее воображения. В картине **«Жизнь за жизнь»** (1916) Евгения Бауэра, когда любовник героини той же Веры Холодной шепчет ей: «Верите ли вы в перевоплощение? Мне кажется, что мы любили друг друга много веков назад», камера отъезжает от пары, и кадр наплывом переходит в кадр с теми же героями, сделанный в античной беседке, – почти оперная условность.

В **«Пиковой даме»** (реж. Яков Протазанов, 1916) для изменения порядка событий истории есть более серьезные причины – в первом акте картины Германн (Иван Мозжухин) за игрой в карты узнает о страшном секрете старухи-графини. Протазанов отводит целый эпизод – 12 минут! – на рассказ о том, как графине в дни ее молодости достался секрет трех карт. В дальнейшем, исследуя психологию старухи, Протазанов позволяет себе наплывом выхватить ее из модальности воспоминаний в модальность реального времени. А третий акт картины практически полностью построен на игре расширенного сознания Германна – например, камера показывает игральную карту, на которой вместо пиковой дамы мы видим живое лицо старухи, после игры мы видим Германна запутавшимся в кошмарной паутине, а в финальной сцене в Обуховской больнице мимо героя проплывают на двойной экспозиции тройка, семерка и… старуха.

В фильме **«Отец Сергий»** (1918) Яков Протазанов при-

бегает к модальности воспоминаний там, где это более всего уместно. За две минуты до конца картины престарелый отец Сергий (Иван Мозжухин) видит, как простые люди в избе пляшут «Барыню», и вспоминает свою блестящую молодость – повторяется отрывок из сцены бала, в которой император, проходя мимо молодого Касатского, здоровается с ним. Интересно, что в этом фильме 28-летний Мозжухин играет все возрасты князя Касатского от его юности в кадетском корпусе до его глубокой старости в положении бродяги.

А на 111-й минуте фильма **«Ла-Ла Ленд»** (реж. Дэмьен Шазелл, 2016) начинается тоже вроде бы флешбэк – мы видим повтор сцены, в которой главный герой, пианист Себ (Райан Гослинг), впервые встречается с главной героиней, начинающей актрисой Мией (Эмма Стоун). Но, вместо того чтобы пройти мимо Мии, толкнув ее плечом, Себ неожиданно целует девушку! После этого мы видим почти семиминутный, максимально условный и театрализованный эпизод с альтернативным развитием отношений и судеб главных героев – пожалуй, главная драматургическая находка этой отмеченной десятками призов картины.

«Алчность»

В 1920-е годы формы и приемы повествовательности в кинематографе бурно развивались. Шедевром с линейной, но от этого не менее сложной, повествовательной структурой был фильм **«Алчность»** (реж. Эрих фон Штрогейм, 1924).

Студийная версия «Алчности» – экранизации романа Фрэнка Норриса «Мактиг» – идет 2 часа 20 минут. Пролог фильма начинается в штольне, где работает главный герой, Джон Мактиг (Гибсон Гоуленд). Как только Мактиг выкатывает тележку по рельсам на поверхность, он находит на рельсах подбитую птицу, поднимает ее и целует, но коллега Мактига, который толкает встречную тележку, выбивает птицу из его рук, Мактиг впадает в ярость и сбрасывает мужчину с довольно высокого моста в ручей. Сцена дает нам несколько важных характеристик героя – он чист душой и сентиментален, но подвержен неподконтрольным приступам ярости и к тому же исключительно силен. Ни в кадрах с птицей, ни в кадрах гнева Штрогейм не требует традиционного для немого кино переигрывания, напротив, актеры ведут себя естественно, режиссер же смело выделяет нужные эмоции крупными планами.

Интересно, что именно в эти годы в Европе и США началось распространение системы К. С. Станиславского, который отделил в актерской игре «технологию переживания» от

«технологии представления».

В поселке объявляется самозваный зубной врач, его эмблема – здоровенный муляж зуба. Отец Мактига умирает от пьянства. Мактиг становится учеником дантиста – он настолько силен, что может удалять зубы даже без инструментов, и покидает поселок. Вскоре Мактиг получает известие о том, что его мать умерла и оставила ему $250, и вот он уже владелец собственного зубного кабинета в спальном районе Сан-Франциско.

Штрогейм не пытается поймать зрителя на крючок кризиса, он даже с инициирующим событием не торопится – мы просто наблюдаем за жизнью героя без прикрас, лучше узнаем его, вживаемся в мир фильма и начинаем в него верить. Главное оружие Штрогейма – не увлекательный сюжет, а реальная жизнь, которую мы видим на экране. За 30 лет существования кинематографа зрители видели самых разных героев – карикатурно смешных и подчеркнуто строгих, слащаво романтичных и гротескно жестоких, святых и злодеев… Не было только обычных людей в реалистичном повседневном окружении.

Проходит пять лет – и только теперь начинается экспозиция фильма, в которой мы знакомимся со вторым главным героем – Маркусом Шулером, которого сыграл датчанин Джин Хершолт. Приходит время инициирующего фактора. Маркус приводит в кабинет Мактига свою кузину и без пяти минут невесту Трину Зиппе. На роль Трины Штрогейм

выбрал преимущественно комическую актрису Сейзу Питтс. Мы наблюдаем за этой парой в приемной Мактига. Маркус производит крайне неблагоприятное впечатление – ведет себя фамильярно, подначивает Марию, которая убирается у Мактига, ковыряется то в зубах, то в ушах, жалеет доллар за лотерейный билет…

В итоге лотерейный билет покупает Трина. К этому моменту зритель еще не знает, что автор фильма давным-давно принялся развешивать по стенам чеховские «ружья», и эта сцена – тугая завязка всей истории. Мактиг влюбляется в пациентку и, усыпив ее перед болезненной процедурой лечения зуба, целует – канарейка беспокойно мечется к клетке. И не кто иной, как Маркус, привел Трину к лучшему другу! А лотерейный билет, конечно же, окажется выигрышным.

Стремление Штрогейма к реализму работало бы не так эффективно, если бы не его же символизм. Мактиг и Маркус выясняют отношения в кафе. Они клянутся друг другу, что останутся друзьями «на всю жизнь – или до самой смерти». Океан за окном зловеще волнуется, в кафе играет механическое пианино – символ неискренности.

Первое свидание Мактига и Трины происходит у железнодорожной станции, рядом с канализационным коллектором. Территория завалена мусором и отбросами, но Мактиг на своей гармонике – еще один символ его духовного, творческого начала, которое толком не реализовалось, – играет Трине «Ближе к тебе, мой господь». Начинается дождь,

вечереет, парочка укрывается от дождя на железнодорожной станции – и Мактиг, несмотря на сопротивление Трины, страстно целует ее, поцелуй прерывается монтажным кадром проносящегося мимо поезда, и это, безусловно, еще один символ, соответствующий Мактигу.

В день помолвки Мактига и Трины лотерейный билет Трины оказывается выигрышным и приносит ей $5000 – огромные деньги. Маркус клянет себя за глупость. Трина говорит Мактигу: «Подумай обо всех этих деньгах, которые свалились на нас именно сейчас, – это тебя не пугает?» Кажется, это первый и последний раз, когда Трина говорит о своих деньгах как о «наших». Главный порок Трины – алчность – пока не нашел своего выхода, она даже воплощает сокровенную мечту Мактига – дарит эмблему его бизнеса, огромный золоченый зуб. Маркус – герой, который начинает меняться первым; мы видим, что Трина важна для него, но еще сильнее в нем зависть!

Пока шла экспозиция «Алчности», Мактиг, Трина и Маркус не развивались, а только поворачивались к зрителю разными своими сторонами. Благодаря провоцирующему инциденту – знакомству Мактига и Трины – зарождается конфликт между Мактигом и Маркусом, а выигрыш в лотерею срывает с Маркуса маску.

До сих пор картина развивалась вполне себе как мольеровская комедия – деревенский увалень обосновался в Сан-Франциско, отбил у недотепы-друга провинциальную де-

вушку и, улучив момент, когда та разбогатела, женился на ней. Свадьба и занавес! Но Штрогейм готовит еще более сильные кризисы, чтобы сорвать маски и с других героев картины.

С эпизода свадьбы начинаются дурные предзнаменования. Мизансцена клятвы новобрачных решена как глубинная – мы видим спины жениха и невесты на переднем плане, на среднем плане лицом к нам стоит священник, а через окно на заднем плане видим странную процессию. Неужели это… Нет, мы не ошиблись! По улице несут гроб. Мы сразу видим и настоящее, и будущее Мактигов – да они бы и сами увидели, если бы взглянули в окно – в этом кадре оно похоже на зеркало…

Благодаря «зеркалу» становится понятно, что главный враг Мактига и Трины – они сами. Но нужен и внешний враг, и Штрогейм напоминает нам об обиде Маркуса – он стоит с каменным лицом, сжимая за спиной кулаки (крупность – деталь). Мактиг торжественно снимает покрывало с символического свадебного подарка, и мы видим клетку с двумя канарейками. Трина в шоке, она пытается улыбаться жениху, но осознает, что теперь она – одна из этих канареек, оказавшихся взаперти. Начинается свадебное пиршество, и, кажется, с тех пор никому не удалось снять обжорство более гротескно, чем Штрогейму! Переход к брачной ночи – мы еще раз видим канареек в клетке. Мактиг целует Трину, деталь на обуви молодоженов подчеркивает, как огромен Мактиг.

Общий план комнаты – Мактиг и Трина совершенно одни, Трина рыдает.

После свадьбы проходит три года. Мактиг и Трина все чаще ссорятся из-за денег – о $5000, вложенных в бизнес дядюшки Трины и дающих ей $25 в месяц, речи больше не идет. Трина становится все более жадной, она прячет даже те деньги, которые Мактиг дает ей для ее матери («Мамуля напишет еще раз, если она и впрямь так нуждается»). В отношениях Мактигов и Маркуса наступает кризис, они ссорятся, Маркус уезжает из Сан-Франциско – он давно мечтал стать ковбоем – и приходит проститься. Штрогейм монтирует планы героев с планами кота и канареек: понятно, что Маркус не простил ни одной обиды, он – кот, а Мактиги – канарейки.

Об этих символах мы вспомним, когда Мактиг получит уведомление о том, что ему запрещена зубоврачебная практика, ведь он не окончил никакого официального учебного заведения по стоматологии. Пока он читает письмо, кот бросается на клетку с канарейками – мы понимаем, что это Маркус доложил в надзорный орган о том, что Мактиг работает без лицензии.

Жизнь Мактигов разваливается, как карточный домик. Имущество уходит с молотка. Они переселяются в бедную квартирку, Мактиг подрабатывает на случайных работах, Трина прячет все деньги, которые ему удается урвать, – сверх известных 5000 ей удалось скопить еще $200!

Мы становимся свидетелями двух ссор Мактига и Трины. Сначала Трина прогоняет Мактига на поиски работы, отняв у него даже ту мелочь, которую тот принес с последнего заработка. Мактиг покорно уходит, но возвращается пьяный, и с этого момента его поведение резко меняется, развивается его гнев, который до этого проявлялся лишь вспышками. Он ставит Трину на место и ложится спать. Теперь гнев становится доминантой его характера. Это центральный переломный пункт фильма – герои окончательно встали на путь разрушения.

Чем дальше, тем хуже – во время одной из ссор, добиваясь денег, Мактиг прокусывает Трине пальцы правой руки. Теперь он промышляет рыболовством, а вскоре уходит из дома насовсем – но возвращается, чтобы украсть домашний капитал Трины. Рана на правой руке Трины воспаляется, врачам приходится удалить ей два пальца. Что расстраивает ее сильнее – этот факт или то, что она лишилась сэкономленных денег? Насколько разрушена ее личность?

Увы, только деньги – предмет ее любви. Она забирает свой капитал из дядюшкиного бизнеса, рассыпает монеты по своей постели и, обнаженная, ложится с ними…

Мактиг отправляется в детский сад, где Трина теперь зарабатывает мытьем полов. Это их последняя встреча. Наутро в детском саду находят изуродованный труп Трины. Это был второй переломный пункт истории. Убив Трину, Мактиг окончательно разрушил свою жизнь.

По всей Калифорнии висят объявления о розыске Мактига, одно из них прочел новоиспеченный ковбой Маркус и примкнул к группе поиска. Маркус настигает Мактига в Долине Смерти, но к этому моменту погоня уже потеряла всякий смысл – у них не осталось ни лошадей, ни воды. Если и есть ничтожный шанс на спасение, то только вдвоем. Но предмет их вражды – деньги Трины – никуда не делся. Начинается последняя схватка.

Обратимся к заключительным строкам романа Фрэнка Норриса:

> Мактиг не знал, как он убил своего врага, но только Маркус вдруг затих под его ударами. Вдруг он снова встрепенулся; щелчок – и запястье Мактига сковано наручниками. Раздался долгий вздох, и остатки жизни покинули это тело.
>
> Поднявшись на ноги, Мактиг почувствовал, будто кто-то тянет его за руку – то был Маркус, который в последний миг схватки нашел силы сковать их вместе. Теперь Маркус был мертв, Мактиг – прикован к его телу. А вокруг были только гигантские, бесконечные, неизмеримые просторы Долины Смерти.
>
> Мактиг все еще тупо оглядывался вокруг – он смотрел то на горизонт, то на землю, то на полумертвую канарейку, которая слабо чирикала в своей маленькой золоченой тюрьме[30][31].

---

[30] Norris F. McTeague. New York, P. F. Colliers & Son Publishers, 2014. P. 235.

[31] Перевод К. Ахметова.

На этом заканчивается роман. В течение всей истории хорошее в Мактиге – символическая птица – было заперто в клетке. Однако в финале фильма Штрогейм дает герою последнюю возможность проявить себя, и тот пытается выпустить канарейку. Но птица никуда не летит. Все, что когда-либо было хорошего в Мактиге, умрет вместе с Мактигом. Остались только деньги.

Впечатляющая история, не правда ли? Да – но, положа руку на сердце, где здесь инновации? Где хотя бы параллельное повествование? Понятно, что в отснятом по такой истории фильме можно параллельно смонтировать сцены, в которых есть Мактиг, но нет Трины, и наоборот – но это, наверное, уже вчерашний день даже для 1924 года? С чем же «Алчность» вошла в историю кино?

Начнем с того, что Штрогейм давно мечтал экранизировать роман «Мактиг». Его режиссерская деятельность началась на Universal Studios, где он поставил успешные картины «Слепые мужья» (1919), «Дьявольская отмычка (1920, фильм утрачен) и «Глупые жены» (1921), но затем был уволен продюсером Ирвингом Тальбергом и пошел работать в Goldwyn Pictures, где ему предложили проекты экранизаций романа-бестселлера Льюю Уоллеса «Бен-Гур: история Христа» и «королевы оперетт» «Веселая вдова» Франца Легара. От этих гарантированно суперуспешных проектов Штрогейм отказался и предложил студии проект экранизации романа Фрэнка Норриса. В роли Мактига он видел только Гиб-

сона Гоуленда, поскольку считал, что Гоуленд сможет сыграть Мактига наиболее реалистично. «Реализм» здесь – ключевое слово, поскольку то, что планировал Штрогейм, должно было стать исключительно детальной и реалистичной адаптацией литературной основы. Спустя примерно 20 лет он писал:

> «Алчность» был для той эпохи, а может, и для сегодняшнего дня единственным фильмом, снятым без декораций и вне студии. Я арендовал старый, необитаемый дом на Гоуэр-стрит в Сан-Франциско, меблировал его точно по описанию романиста и провел съемки при свете всего нескольких ламп и дневном свете, проникавшем в окна. Конечно, такая работа пришлась не по вкусу моему оператору, но я настоял на своем, и результат оказался превосходным. Чтобы актеры лучше вжились в роли своих героев, я поселил их в тех же комнатах, что, к слову, позволило продюсеру сэкономить на гостинице[32].

Считая роман Норриса безусловным шедевром, Штрогейм планировал экранизировать его полностью – со всеми его сюжетными линиями, без изъятия. Более того, он несколько расширил исходное произведение – в романе Норриса действие начинается в тот период жизни Мактига, когда он уже имеет врачебную практику, непосредственно перед знакомством с Триной. Штрогейм даже придумал Мактигу

---

[32] Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 4 / Пер. А. М. Григорьева, А. И. Смелянского. – М.: Искусство, 1982. С. 193.

имя Джон – в романе к нему обращаются либо «Мактиг», либо «Мак».

Первоначальный вариант фильма продолжался ориентировочно 11,5–12 часов! Долгий реалистичный пролог, в основном вырезанный из режиссерской версии фильма, рассказывает подробности жизни семьи Мактигов в шахтерском поселке – вечно пьяный отец Джона проводит время с проститутками, мать не может допроситься у него денег…

«Переехав» вместе с Мактигом в Сан-Франциско, мы (в режиссерской версии фильма) знакомимся с тайно влюбленными друг в друга пожилыми Чарльзом У. Грэннисом и Анастейшей Бейкер, а также с молодой мексиканкой Марией (от этой роли в студийной версии фильма остались сущие крохи) и старьевщиком Зерковым, которые вечерами согреваются выпивкой и мечтами о древнем золоте индейцев Центральной Америки – о нем Мария рассказывает Зеркову. Роль Зеркова сыграл Чезаре Гравина – итальянский дирижер, актер и владелец ряда театров в Латинской Америке. Его роль была полностью вырезана из картины.

Также мы становимся свидетелями того, как Мактиг, мечтая о покупке пары канареек, наконец покупает лишь одну птицу – он все еще одинок и по-прежнему беден. Канарейка, разумеется, подкрашена в желтый цвет. Наконец, мы видим жизнь Трины до знакомства с Мактигом и случай на качелях, когда она по вине Маркуса теряет зуб, что и приводит ее к знакомству с Мактигом.

В режиссерской версии фильма мы видим развитие и завершение второстепенных сюжетов с парами Мария – Зерков и Грэннис – Бейкер. В сюжетной линии Марии и Зеркова события развиваются угрожающе, предвосхищая судьбу Мактигов: Зерков продолжает добиваться от Марии информации о древних сокровищах, у Марии рождается младенец, который спустя две недели умирает. Наконец, Марию находят мертвой – очевидно, Зерков убил ее в припадке своего обычного безумства, а его собственный труп вскоре вылавливают из залива.

Тем временем симпатичные старички Грэннис и Бейкер признаются друг другу в любви, Грэннис продает свой станок для переплета книг и выручает ровно $5000 – такую же сумму, из-за какой сначала стали врагами Мактиги и Маркус, а затем начали терять человеческий облик Мактиг и Трина. Грэннис и Бейкер женятся и чувствуют себя, как в райском саду, пока в тоненькой стенке между их комнатами плотник проделывает дверь.

События, которые происходят параллельно линии Мактига и Трины, придают истории дополнительное измерение. Есть путь разрушения, есть путь созидания – какой из этих двух путей выберут Мактиги? Они переселяются в опустевшую лачугу Зеркова.

Если из режиссерской версии фильма были вырезаны целые сюжетные линии, то стоит ли удивляться тому, что из основной истории пропали целые крупные эпизоды? Напри-

мер, расставшись с Триной, Мактиг пошел на работу в музыкальный магазин и, к несчастью, обнаружил там свою любимую гармонику, проданную Триной. Это событие стало дополнительным мотиватором убить ее.

А перед бегством в Долину Смерти у Мактига был еще один шанс начать новую жизнь – он встретил старателя по фамилии Криббенс. На окраине Долины Смерти они нашли золотую жилу, но на Мактига уже была объявлена охота, и, прихватив ружье Криббенса, он бежал.

Но больше всего жаль впечатляющей сцены, в которой, вернувшись после свидания с Мактигом, Трина расчесывает перед сном свои длинные волосы, а затем лежит в постели, полностью опутанная волосами, – она *запуталась*.

История превращения эпического творения Штрогейма в фильм стандартной продолжительности достойна отдельного рассказа.

Как мы уже говорили, первоначальный вариант фильма продолжался ориентировочно 11,5–12 часов. Разумеется, он был предназначен для внутреннего пользования на студии. Исходный вариант картины Штрогейм сократил до первого чернового варианта, который продолжался примерно 10,5 часа. Определенные кадры Штрогейм окрасил в желтый цвет – цвет золота, металла алчности. Разумеется, и этот вариант фильма не предназначался для широкой демонстрации, его увидели лишь немногие – в январе 1924 года картину показали нескольким экспертам, среди которых были

американский журналист Гарри Карр, знаменитый режиссер «Четырех всадников Апокалипсиса» (1921) Рекс Ингрэм и писатель Идуэл Джонс. После просмотра Карр, Ингрэм и Джонс сошлись на том, что они только что увидели величайший фильм, который вряд ли когда-либо будет превзойден. В книге Ричарда Козарского «Человек, которого вы любили ненавидеть: Эрих фон Штрогейм и Голливуд» приведена цитата Карра:

> …На днях я видел великолепную картину, которую больше никто не увидит. Не могу себе представить, что с ней сделают. Она как «Отверженные». Идут сцены, которые, как вам кажется, не окажут никакого влияния на историю, но 12 или 14 частей[33] спустя они обрушиваются на вас. Это величайшая картина, которую я когда-либо видел, она исполнена строгого, ужасного реализма и поразительного артистизма. Но я не знаю, чем она станет, когда ее сократят до 8 частей[34][35].

Под руководством сценаристки «Четырех всадников Апокалипсиса» Джун Мэтис был создан альтернативный 3,5-часовой вариант фильма, но Штрогейму дали возможность продолжить работу над режиссерской версией картины, и в марте 1924 года он представил студии шестичасовую вер-

---

[33] Одна часть немого фильма могла продолжаться до 15–17 минут.

[34] Koszarski R. The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood. – Oxford, England: Oxford University Press, 1983. P. 141.

[35] Перевод К. Ахметова.

сию, которую предлагал прокатывать двумя трехчасовыми сеансами и из которой уже не мог сам выбросить ни кадра. Поскольку продюсеры студии Goldwyn Pictures требовали дальнейшего сокращения, Штрогейм отправил фильм Рексу Ингрэму, а тот передал его монтажеру Гранту Уайтоку, с которым Штрогейм работал над картиной «Дьявольская отмычка». Уайтоку удалось ценой одной из двух крупных второстепенных сюжетных линий сократить фильм примерно до 4,5 часа, и Ингрэм сообщил Штрогейму, что дальнейшему сокращению фильм не подлежит.

Но в апреле 1924 года компания Goldwyn Pictures влилась в состав суперстудии Metro-Goldwyn-Mayer. По иронии судьбы координацию работ над «Алчностью» возглавил давний «друг» Штрогейма Ирвинг Тальберг. Руководство окончательным монтажом «Алчности» поручили Джун Мэтис, а та доверила работу сценаристу и монтажеру Джозефу Фарнему.

Фарнем сократил фильм до 2 часов 20 минут. Из картины, как мы уже знаем, были удалены все второстепенные сюжетные линии, а «дырки», образовавшиеся в повествовании, Фарнем заклеивал титрами собственного сочинения вроде печально известных по окончательному монтажу фильма надписей «Таков был Мактиг» (после пролога с подбитой птицей) и «Пойдем, посидим на канализации?», вызывавших смех у аудитории.

Результат невероятных творческих и человеческих уси-

лий по созданию фильма был выброшен в корзину. Ведь для того, чтобы добиться подлинного реализма, Штрогейм пошел на беспрецедентные меры – «Алчность» была единственным большим фильмом, снятым в то время без декораций и вне студийных павильонов. Сцены фильма, происходящие в Долине Смерти, снимались на месте действия – в самой Долине Смерти, куда Штрогейм отправился с экспедицией из 40 человек на 37 дней, хотя Metro-Goldwyn-Mayer предлагала ему отснять «пустынные» кадры в окрестностях Окснарда под Лос-Анджелесом, где голливудские студии обычно снимали такие сцены. Ведь Штрогейм снимал реалистичный фильм, и его устраивала только настоящая Долина Смерти. Из экспедиции он вернулся с подлинными кадрами, отснятыми при 60 градусах жары, где до Штрогейма ничего не снимал ни один кинематографист. Джин Хершолт потерял в этой экспедиции 12 килограммов веса, зато в фильм вошли уникальные кадры пейзажей и животного мира Долины Смерти…

Позже Штрогейм писал:

> Картину передали монтажеру, работавшему за 30 долларов в неделю, который не читал ни романа, ни сценария и в голове которого мозга было не больше, чем в шляпе.
>
> Этот человек уничтожил плоды двух лет моего труда. ‹…› Я знал, что «Алчность» – шедевр, который прославит и меня, и фирму, позволившую создать этот памятник реализму.

> В эпоху, когда фирма производила комедии и комические ленты по 14 частей, мой фильм был произвольно сокращен до 9 или 10 частей. ‹…› И если прокат фильма закончился относительным коммерческим провалом, то только потому, что фирма не организовала никакой рекламы. А чтобы не платить подоходный налог, стоимость производства фильма была отнесена бухгалтерией к статье чистых убытков[36].

На самом деле роль Джун Мэтис и Джозефа Фарнема в судьбе «Алчности» сложно оценить однозначно. С одной стороны, они не пощадили половину полученного ими в работу материала. С другой стороны, можно сказать, что они спасли фильм – если бы не они, «Алчность», скорее всего, была бы уничтожена студией и ее больше никто и никогда не увидел бы. Картина, пусть в сокращенном варианте, была выпущена – и осталась шедевром. Именно эта версия фильма стала «библией» будущих поколений реалистов.

В 1999 году компания Turner Entertainment предприняла попытку воссоздать, насколько это возможно, «Алчность» Штрогейма в соответствии с первоначальным планом режиссера, используя метраж из версии Мэтис и Фарнема, сохранившиеся стоп-кадры потерянных сцен и цитаты из романа «Мактиг» в качестве утраченных надписей. Реставрированная версия, созданная под руководством продюсера Рика Шмидлина, идет четыре часа, в ней присутствует мно-

[36] Цит. по: Указ. соч. С. 198.

жество героев и второстепенных сюжетов из оригинальной версии и восстановлены подлинные цвета, в которые Штрогейм красил пленку. По этой версии хорошо видно, в чем заключался оригинальный замысел Штрогейма и что от него осталось в финальной версии картины. И конечно, именно эту версию фильма я рекомендую тем, кто хотел бы лучше понять, как работают параллельное повествование и параллельный монтаж.

Советское довоенное кино

Первым классиком советского кино был Лев Кулешов. Располагая большим архивом старых картин, он экспериментировал во Всероссийском фотокинематографическом отделе (ВФКО) с перемонтажом, учился монтировать и понимать законы монтажа.

Точная дата проведения знаменитого **монтажного эксперимента**, благодаря которому был открыт **эффект Кулешова,** неизвестна – сам Кулешов относит его приблизительно к 1920 году:

> Суть эффекта заключается в следующем. Я чередовал один и тот же кадр – крупный план человека – актера Мозжухина – с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них, – рожденное третье. Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж – вот основа, сущность построения кинокартины! По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию[37].

Итак, идея открытия Кулешова заключается в том, что

---

[37] Там же.

результат комбинации двух монтажных кадров не равен их сумме – при соединении двух планов рождается «третий смысл»! В 1921 году советские кинематографисты смогли ознакомиться с «Нетерпимостью» Гриффита – и детально ее изучили. Все это определило ориентацию новаторов советского кино – таких как сам Лев Кулешов, его коллега Дзига Вертов, вышедший из группы Кулешова (которая поначалу занималась в составе Государственной школы кинематографии – будущего ВГИКа, затем как ее самостоятельный филиал и, наконец, как отдельный коллектив) Всеволод Пудовкин, вышедший из студии Всеволода Мейерхольда (Государственных высших режиссерских мастерских) Сергей Эйзенштейн и прошедший обучение на Одесской кинофабрике Александр Довженко – на **типажно-монтажное** кино.

Интересно, что за границей, где эффект Кулешова изначально получил известность из книги Всеволода Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал» 1926 года, автором этого эксперимента считали Пудовкина. Эта книга была опубликована на немецком языке в 1928 году, то есть еще до того, как вышла первая книга Льва Кулешова «Искусство кино» (1929). В этой книге, правда, дано лишь крайне размытое определение важнейшего эксперимента Кулешова, но вот как его описывал в своей книге Пудовкин:

> Нами совместно с Кулешовым был проделан интересный эксперимент. Мы взяли из какой-то картины снятое крупным планом лицо известного

русского актера Мозжухина. Мы нарочно выбрали спокойное, ничего не выражающее лицо. Мы склеили это лицо с другими кусками в трех различных комбинациях. В первой комбинации сейчас же за лицом Мозжухина следовала тарелка супа, стоящая на столе. Выходило, конечно, так, что Мозжухин смотрит на этот суп. Во второй комбинации лицо Мозжухина было склеено с гробом, в котором лежит умершая женщина. В третьей, наконец, за лицом следовала маленькая девочка, играющая очень смешным игрушечным медведем. Когда мы показали все три комбинации неподготовленной публике, результат оказался потрясающим. Зрители восхищались тонкой игрой артиста. Они отмечали его тяжелую задумчивость над забытым супом. Трогались глубокой печалью глаз, смотрящих на покойницу, и восторгались легкой улыбкой, с которой он любовался играющей девочкой. Мы же знали, что во всех трех случаях лицо было одно и то же. Такова сила воздействия монтажа[38].

Если верить Кулешову, то эксперимент с **творимой земной поверхностью** он провел еще раньше, во время работы над фильмом **«Проект инженера Прайта»** (1918):

> Одно из особо поразивших меня открытий, сделанных в „Прайте“, – это возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое („творимая

[38] Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. С. 182.

земная поверхность!“). В картине должны были быть кадры, в которых люди шли по полю и рассматривали электрические провода на фермах. По техническим причинам (не было транспорта) пришлось снять людей в одном месте, а фермы в другом (за несколько километров). Оказалось при монтаже, что фермы, и провода, и люди сосуществуют на экране в едином географическом месте[39].

Позже Кулешов целенаправленно повторил этот эксперимент с участием актеров Леонида Оболенского и Александры Хохловой. Еще два его эксперимента назывались **«творимый человек»** и **«танец»**. И вот как описывает эти эксперименты сам Кулешов:

> „Творимая земная поверхность“…
>
> …В начале эпизода Оболенский шел по набережной Москвы-реки.
>
> В другом кадре по направлению, встречному к Оболенскому, шла Хохлова (это снималось у нынешнего Центрального универмага в центре города – тогда „Мюр и Мерилиз“).
>
> Следующий кадр крупно: Оболенский увидел Хохлову.
>
> Потом кадр: Хохлова увидела Оболенского (тоже крупно).
>
> В нейтральном месте Москвы: Оболенский спешит к Хохловой.

---

[39] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. – М.: Искусство, 1975. С. 35.

И еще в нейтральном месте Москвы: Хохлова идет к Оболенскому.

Далее кадр: Гоголевский бульвар. Хохлова и Оболенский встречаются на фоне памятника Гоголю, протягивают друг другу руки.

Кадр (крупно): рукопожатие. (Причем вместо рук Оболенского и Хохловой здесь были сняты руки других людей.)

На фоне памятника Гоголю: Оболенский и Хохлова смотрят на камеру.

Кадр (из хроники) – Капитолий в Вашингтоне.

Хохлова и Оболенский идут.

Ноги Хохловой и Оболенского подымаются по лестнице нашего Музея изящных искусств, ступени которой очень похожи на ступени Капитолия в Вашингтоне.

Смонтировав все перечисленные куски, мы на экране получили: „Мюр и Мерилиз“ стоит на набережной Москвы-реки, между ними Гоголевский бульвар и памятник Гоголю, а напротив памятника Гоголю – Капитолий.

Этот монтажный эксперимент доказал, что монтажом можно создавать не существующий реально пейзаж из реально существующих „элементов“ пейзажа. Связь – „непрерывность“ действий актеров.

Этого в те времена никто не знал, так были открыты новые возможности кинематографа, ставшие вскоре очевидными для всех.

„Творимый человек“

> Снимая крупно спину одной женщины, глаза другой, рот опять другой женщины, ноги третьей и т. д., удалось смонтировать реально не существующую женщину (женщина сидела перед зеркалом и занималась своим туалетом).
>
> „Танец“
>
> Мы сняли танец талантливой молодой балерины того времени – Зинаиды Тарховской. Танец, снятый с одной точки, сопоставлялся с танцем, смонтированным из разных планов. Танец, показанный разными планами, получился на экране гораздо лучше (кинематографичнее) танца, снятого общим планом…
>
> …В художественной литературе „монтаж“ был давным-давно открыт, задолго до появления кинематографа. В частности, замечательно точно о „монтаже“ думал и писал Лев Толстой[40].

Обратите внимание на то, что Кулешов признает приоритет монтажа за литературой!

Эксперимент с творимой земной поверхностью наблюдаем в фильме Кулешова **«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»** (1924). Американец Джон Вест, которого сыграл Порфирий Подобед из мастерской Кулешова, приезжает в РСФСР, чтобы собственными глазами увидеть большевиков. Его берет в оборот банда авантюриста Жбана (Всеволод Пудовкин), но советская милиция и друг Джона ковбой Джедди (Борис Барнет) прихо-

---

[40] Там же. С. 77–78.

дят на выручку, и в финале Весту показывают настоящих большевиков, монтируя планы актеров, стоящих на балконе, с кадрами хроники.

Легко вспомнить любой современный фильм, в котором используется аналогичный эффект. Например, во время автомобильной погони в кульминации фильма **«Превосходство Борна»** (реж. Пол Гринграсс, 2004) герой фильма Джейсон Борн (Мэтт Дэймон) угоняет желтую «Волгу» у Московского дворца молодежи на Комсомольском проспекте, откуда по Бульварному кольцу выезжает на набережную Тараса Шевченко у гостиницы «Украина», затем попадает на Софийскую набережную, а потом обратно на набережную Тараса Шевченко – но очень быстро съезжает по Садовому кольцу в Маяковский тоннель, который превращается в некий очень длинный тоннель наподобие Лефортовского. Зрители фильма – особенно те, кто не знаком с географией Москвы, не обращают на это внимания, поскольку локации для погони подобраны максимально эффектно.

А в финале фильма **«Стиляги»** (реж. Валерий Тодоровский, 2008) герой по имени Мэлс в 1956 году идет по некоему обобщенно-московскому переулку, который мог быть отснят как в Москве, так и в Минске или Санкт-Петербурге, – и вдруг после прямой монтажной склейки оказывается на Тверской улице, какой она была в 2007 году. У зрителя при этом не возникает протеста, переход абсолютно оправдан, хотя и нарушает географию. Смысл этой сцены в том, что

жизнь не кончается с утратой отдельных иллюзий – наоборот, она будет длиться, и поэтому надо продолжать бороться за ее ценности.

Итак, ориентируясь в большой степени на «Нетерпимость» Дэвида Уорка Гриффита (считается, что фильм «Рождение нации» в России и СССР никогда не демонстрировался), советские кинематографисты создали новый тип киноискусства – **типажно-монтажное** кино, – характеризующийся драматургией и ориентированный в первую очередь на монтаж.

В чистом виде типажно-монтажное направление обычно определяют как направление кинематографа, ориентированное на истории о коллективных героях («массы») с участием так называемых натурщиков («типажей») вместо профессиональных актеров. Считалось, что натурщики, обученные выражению эмоций через тело, физиогномику или жесты, больше подходят для съемок в кино, чем профессиональные актеры. В плане монтажа представители этого направления ориентировались на монтаж коротких выразительных кусков, то есть фактически на монтаж Гриффита, переосмысленный Кулешовым и другими советскими кинематографистами.

Особое место в списке величайших фильмов – новаторов советского кино занимают фильмы Сергея Эйзенштейна. Еще в своем первом фильме **«Стачка»** (1924) Эйзенштейн начал экспериментировать с тем, что он назвал «мон-

тажом аттракционов» – сочетаниями эстетических стимулов для достижения определенной эмоциональной реакции зрителя:

> Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего…
>
> …Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действенности театра и театра вообще…
>
> …„Составную" – поскольку трудно разграничить, где кончается пленительность благородства героя (момент психологический) и вступает момент его личного обаяния (то есть эротическое воздействие его); лирический эффект ряда сцен Чаплина неотделим от аттракционности специфической механики его движений…
>
> …Аттракцион ничего общего с трюком не имеет…
>
> …Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции „воздействующего построения"(спектакль в целом): вместо статического „отражения" данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически

> с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов[41].

В «Стачке» Эйзенштейн не хочет следовать за сформировавшимися тенденциями даже в том, как он формирует титры. Он старается отказываться от служебной функции надписи – титры становятся частью изобразительного, игрового ряда фильма, они создают ритм, играют роль контрапункта и вызывают эмоции. Эпилогом служит шокирующий кадр: снятые, как деталь, глаза рабочего, встык за ними – титр «ПОМНИ!» – и еще один титр – «ПРОЛЕТАРИЙ!».

Эйзенштейн использует изобразительные метафоры – в сцене обсуждения акционерами завода требований стачечного комитета он монтирует кадры, на которых строй вооруженных всадников подавляет группу безоружных людей, с кадрами, на которых капиталист выдавливает сок из лимона, а уронив лимонную дольку на ботинок, вытирает ботинок листком с требованиями рабочих – и выбрасывает его. В финале фильма сцены расстрела рабочих – очевидно, вдохновленные просмотром «Нетерпимости», – смонтированы с

---

[41] Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ЛЕФ (Журнал левого фронта искусств). 1923. Июнь-июль. С. 70–75.

кадрами, снятыми на бойне, на которых закалывают быка.

Все это дополняется другими изобразительными приемами – пролетами камеры под потолками заводских цехов, съемками против света, своеобразными «перевернутыми» кадрами (например, снятыми в отражении пруда), разнонаправленным движением масс в сценах подавления стачки. Драматургический эффект «Стачки», в которой, по сути дела, нет отдельных героев и не отражено даже никакое конкретное историческое событие, полностью соответствовал замыслу Эйзенштейна – зрители видели в фильме историю столкновения коллективного отрицательного персонажа (полицейские, солдаты, криминал, акционеры и владельцы завода) с коллективным положительным (рабочие, женщины и дети).

Наработанный опыт Эйзенштейн использовал при производстве фильма **«Броненосец „Потемкин“»** (1925). Подчеркнутый документализм картины позволил впоследствии долгие годы использовать его как инсценировку реальных событий.

Такова была судьба и следующего фильма Сергея Эйзенштейна – **«Октябрь»** (1927), снятого к десятилетию советской власти и зафиксировавшего соответствующие официальной историографии этапы большевистского переворота и взятия Зимнего дворца. Как обычно, основную роль в фильме играли коллективные герои, но присутствовали и функциональные исторические персонажи – Керенский, генерал

Корнилов, Ленин. Эйзенштейн опять использовал преимущественно непрофессиональных актеров, в частности знаковую роль Ленина сыграл Василий Никандров, человек интересной судьбы: цементщик – путиловец-оружейник – артист провинциального театра – красноармеец – чекист – судовой механик – киноартист. Кроме того, в фильме появились настоящие исторические личности – Николай Подвойский и Алексей Антонов-Овсеенко.

Значительно более интересными в плане киноязыка представляются отдельные монтажные построения фильма, такие как последовательность монтажных кадров, упрощающих религиозную символику до устрашающих деревянных идолов, а затем показывающих, что единственная цель организованной религии в России – реставрация монархии…

Для Всеволода Пудовкина монтажное кино – способ выражения поэтической метафоры. Главная метафора обоих фильмов – революционное движение как непреодолимая сила природы. В финале **«Матери»** (1926) черная весенняя вода ломает белый лед, рифмуясь с первомайской демонстрацией (остается неясно, в каком промышленном регионе России ледоход может происходить на Первомай); в финале **«Потомка Чингисхана»** (1928) неистовая буря буквально выметает из Монголии британских империалистов (которых, по правде говоря, там никогда не было); оба фильма, таким образом, – образец **поэтического кино**.

Сторонником поэтического кино был и Александр Дов-

женко. Его лучшие картины немого периода **«Звенигора»** (1927), **«Арсенал»** (1929) и **«Земля»** (1930) – это поэтические фильмы. «Звенигора», формально посвященная тысячелетней истории Украины, – смесь мистики, фантазии и реальности. Одна из свойственных Довженко тем, которую он отрабатывает в «Звенигоре», – характерная для украинского фольклора тема «неумирающего» героя. Герой войны, Тимош (Семен Свашенко), георгиевский кавалер, приговорен к казни перед строем. Он просит у офицера разрешения самому командовать своим расстрелом. Эта сцена – монтажный и операторский шедевр изобразительного конфликта. Результат расстрела – герой жив, мертв офицер.

Тема неумирающего героя появляется и в финале «Арсенала» – фильма, посвященного попытке большевистского мятежа на киевском заводе «Арсенал» в 1918 году. Повстанца, которого не могут застрелить каратели, опять зовут Тимош, и играет его опять Семен Свашенко. Интересно, что Александр Довженко сам был участником описываемых событий, причем на стороне Центральной Рады.

Знаменитая «Земля» формально посвящена коллективизации на Украине, но параллельно основной идее в фильме присутствует альтернативное содержание, не соотносящееся с коммунистической идеологией. Длинными планами Довженко передает чудо природы, которая находится в непрерывном развитии, в которой на смену старому всегда приходит новое, поэтому Довженко не видит трагедии в смерти да-

же такого молодого человека, как главный герой фильма Василь (Семен Свашенко). В финале картины рядом с его невестой Наталкой (Елена Максимова) появляется его мистический двойник, которого можно трактовать как воскресшего Христа (кулак, убийца Василя, таким образом, становится Иудой).

В финале «Земли» Довженко использует средства монтажного кино и предлагает параллельный монтаж всех основных сюжетных линий картины, чтобы показать, как они приходят к завершению: комсомольцы торжественно хоронят Василя, Наталка скорбит по Василю в хате, кулак-Иуда сходит с ума, деревенский поп проклинает колхозы, беременная мать Василя рожает ребенка – а плодородная земля Украины живет и дает урожай.

О конце типажно-монтажного кино в СССР возвестил не кто-нибудь, а сам Максим Горький, который, как мы помним, был первым русским кинокритиком. 22 марта 1932 года вышло его знаменитое обращение «С кем вы, „мастера культуры”?»:

> Посмотрите, какой суровый урок дала история русским интеллигентам: они не пошли со своим рабочим народом и вот – разлагаются в бессильной злобе, гниют в эмиграции. Скоро они все поголовно вымрут, оставив память о себе как о предателях…
>
> …пора вам решить вопрос: с кем вы, „мастера культуры“? С чернорабочей силой культуры за создание новых форм жизни или вы против этой силы, за

> сохранение касты безответственных хищников, – касты, которая загнила с головы и продолжает действовать уже только по инерции?[42]

Ровно через месяц ЦК ВКП(б) принимает постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Этот исключительно важный документ сыграл решающую – если не сказать роковую – роль в истории всей советской культуры:

> …рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества.
>
> Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству…
>
> …Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:
>
> 1. ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);
>
> 2. объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в

---

[42] Горький М. С кем вы, «мастера культуры»? Ответ американским корреспондентам. – М.: Партиздат, 1932.

> единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;
>
> 3. провести аналогичное изменение по линии других видов искусства…[43]

В 1934 году проходит 1-й Всесоюзный съезд советских писателей, на котором Горький официально провозглашает социалистический реализм творческим методом «мастеров культуры» Советского Союза. Тремя основными принципами социалистического реализма, по существу, были:

1. *Народность*. Героями произведений социалистического реализма должны быть выходцы из народа, рабочие и крестьяне. Произведения должны быть основаны на их чувствах, мыслях и требованиях. Главным героем произведения становился положительный герой, коммунист, прогрессивный человек, пример для социалистического общества.

2. *Партийность*. Задачей искусства становилось воспитание людей с социалистически-революционным взглядом на мир.

3. *Конкретность*. Произведения должны базироваться на диалектико-марксистской философии: в борьбе идеального и материального первично материальное – экономические отношения, материя, а не дух.

В 1935 году аналогичное объявление делается на Всесо-

---

[43] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б)«О перестройке литературно-художественных организаций» // Правда. 1932. 24 апреля.

юзном творческом совещании работников советской кинематографии. Отныне приветствовались фильмы, доступные массам, – это означало возврат к упрощенному, усредненному киноязыку и линейной драматургии. О драматургии с ретроспекциями, модальностями, структурными усложнениями можно было забыть, поскольку их сложно было бы воспринять миллионам вчерашних неграмотных – советских зрителей. На первый план, таким образом, выходила актерская игра. И разумеется, прекрасным подспорьем тому, чтобы сделать фильмы более понятными миллионам, был так вовремя появившийся звуковой кинематограф.

Впрочем, еще более критичным ограничением метода социалистического реализма было то, что он, как это ни парадоксально, отменял реализм. Ведь принципы социалистического реализма означали, что от художников требуется рассказывать не о том, что есть на самом деле, а о том, как должно быть.

Эталонным фильмом социалистического реализма стал посвященный событиям Гражданской войны **«Чапаев»** (реж. Сергей Васильев и Григорий Васильев[44], 1934). Его невероятный успех у советского зрителя, казалось, подтверждал верность общего подхода – аудитория не ждала точной экранизации событий Гражданской войны (которую многие прекрасно помнили) и не стремилась увидеть точного порт-

---

[44] Сорежиссеры сняли вместе ряд картин и называли себя «Братья Васильевы», хотя родственниками не были.

рета реального Василия Чапаева. Зритель оценил «правильного» и при этом живого, правдоподобного красного комдива Чапаева в исполнении Бориса Бабочкина, а также простую, без изысков, но не слишком примитивную драматургию, основанную на противостоянии главного героя, прототипом которого было реальное историческое лицо, и обобщенного белого полковника Бороздина (русский и советский актер и театральный педагог Илларион Певцов, не доживший до премьеры «Чапаева» две недели), которые никогда не встречаются лично.

Отметим, что фильмы, созданные согласно постулатам социалистического реализма, не ограничивались идеализированным описанием современной зрителю советской действительности и мифологизацией революции и Гражданской войны – важны были и исторические фильмы. Целью советских исторических фильмов этого периода было подчеркивать роль личности в истории, и под этой личностью всегда подразумевался Сталин как продолжатель дела великих героев, полководцев или политиков, отстоявших страну от врагов или поднявших ее из руин, включая Ленина, личность которого уже была достаточно сакрализована и мифологизирована.

Именно это позволило Сергею Эйзенштейну прервать полосу неудач, которые преследовали его большую часть 1930-х годов[45], и сначала выпустить свой первый полнометраж-

---

[45] В 1930 г. был снят с проката фильм Эйзенштейна «Генеральная линия» /

ный звуковой фильм **«Александр Невский»** (1938), а затем приступить к съемкам **«Ивана Грозного»**, который стал его последним проектом – одновременно Magnum opus и «лебединой песнью».

«Александр Невский» был формально похож на соцреалистическое кино, в котором играют архетипические герои – сильный и справедливый князь Александр Ярославич (Николай Черкасов), веселый богатырь Василий Буслай (Николай Охлопков), серьезный богатырь Гаврило Олексич (Андрей Абрикосов), мудрый оружейник Игнат (Дмитрий Орлов), купеческая дочь Ольга (Валентина Ивашева) и воеводина дочь Василиса (Александра Данилова). Это было эффектное и яркое зрелище, настоящий военно-патриотический боевик, вызывающий у зрителя нужные эмоции и четко доносящий до аудитории идею сильного правителя.

Но Эйзенштейн не был бы самим собой, если бы ограничился только этим. Он насыщает «Александра Невского» (как и фильм «Бежин луг», над которым он работал в 1936–1937 годах) христианскими культурными кодами. Первая же сцена после пролога – сцена рыбной ловли (рыба –

«Старое и новое» (1929) о колхозном движении как идеологически ошибочный. В 1931 г. Сталин прервал зарубежную командировку Эйзенштейна, и тот не смог закончить документально-художественный фильм «Да здравствует Мексика!» (выпущен Григорием Александровым, сорежиссером Эйзенштейна, в 1979 г.). В 1936 г. Эйзенштейн приступил к работе над фильмом «Бежин луг» по мотивам истории пионера Павла Морозова, но обе версии этого фильма были запрещены и уничтожены в 1936 и 1937 гг. как «антихудожественные и политически несостоятельные».

один из символов христианства, напоминающий о христианском учении и чудесах Иисуса Христа). Когда на берегу появляются всадники, сопровождающие монгольского посла, Александр поначалу говорит с монголами, не выходя из воды, а когда направляется к берегу, визуально для зрителя он буквально идет по воде. Немецкие рыцари же, которых победит в фильме княжеская дружина, в противоположность Александру, в воде утонут! В финале картины князь Александр торжествует победу над немецкими рыцарями и – еще одна отсылка к Библии – почти дословно цитирует Христа и Иоанна Богослова: «Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская земля!»

Ярчайшим визуальным приемом «Александра Невского» стала оппозиция черного и белого: немецкие рыцари носят белые плащи, одежда русских дружинников темная, почти черная – Эйзенштейн делает белый цвет злым, негативным, а черный – хорошим, позитивным. Битва начинается с того, что белые рыцари атакуют русских на белом льду, в конце битвы лед ломается, и рыцари тонут в черной воде.

Фильм «Александр Невский» был не просто успехом – это был триумф Сергея Эйзенштейна. Считается, что его успех в прокате был сравним с успехом «Чапаева». Эйзенштейн получил за фильм орден Ленина, Сталинскую премию и степень доктора искусствоведения (без защиты диссертации). Разумеется, фильм пропал с советских экранов

после заключения пакта Молотова – Риббентропа и вернулся в кинотеатры в первые же дни войны. Культурное влияние «Александра Невского» огромно – важнейшая советская патриотическая песня «Священная война» А. Александрова и В. Лебедева-Кумача была написана под заметным влиянием песни «Вставайте, люди русские!» С. Прокофьева и В. Луговского из саундтрека фильма, а на советском ордене Александра Невского был изображен профиль артиста Николая Черкасова.

Своим триумфом Эйзенштейн воспользовался для осуществления грандиозного проекта, на который ушли последние семь лет его жизни, **– «Иван Грозный»**.

Глава 4
Кино становится по-настоящему сложным

«Иван Грозный»

Фильм о первом русском царе, великом и мудром правителе Иване IV, сплотившем страну, оградившем ее от иностранного влияния и избавившем ее от внутренних врагов, создавшем опричнину, то есть регулярную армию, должен был стать главной жемчужиной в сталинской коллекции кинокартин о великих военачальниках и мудрых правителях.

Работа над сценарием эпического фильма заняла год. В сценарий не попали ни сцена с убийством Иваном Грозным его сына и ни одна из многочисленных женщин Ивана IV (кроме Анастасии Захарьиной, его первой жены). Обстоятельства смерти царицы от отравления, которое стало ключевым событием первой части (1945), убийства князя Владимира Старицкого – главного эпизода второго фильма (выпущенного только в 1958 году, спустя десять лет после смерти режиссера), а также смерти Басмановых и разоблачения царского духовника Евстафия, которые должны были войти в третью часть, были полностью или почти полностью вымыш-

лены. Зато выкристаллизовалась основная тема истории – вседозволенность, безнравственность и порочность единовластия, прикрывающегося общественным благом. И разумеется, это была не официальная, а личная оценка художником личности Сталина, характера его власти и результатов его руководства страной.

Первый фильм, смонтированный после съемочного периода в 1943–1944 годах, который проходил в эвакуации в Алма-Ате, полностью устроил Сталина и был принят с небольшими правками – пришлось вырезать эпизод о малолетнем Иване (Эрик Пырьев), лишившемся матери, Елены Глинской (Ада Войцик), и взявшем власть в свои руки, чтобы не быть потешным князем при боярах.

В остальном **«Иван Грозный»** (1945) казался идеальным фильмом периода культа личности – до тех пор, пока Эйзенштейн не предъявил Сталину второй фильм – **«Иван Грозный. Сказ второй: боярский заговор»**. А все потому, что визуально режиссер рассказывал не меньше, чем было написано в сценарии, при этом полностью смысл первой части раскрывался только после просмотра второй.

Вот Иван коронуется на царство, и его приближенные – боярин Федор Колычев (Андрей Абрикосов) и князь Андрей Курбский (Михаил Названов) – бесконечно долго осыпают молодого царя золотом (очень скоро мотив золота всплывает в сцене выдвижения русской армии на Казань – каждый воин оставляет монетку, чтобы по окончании похода можно

было сосчитать живых и мертвых). Молодому царю вручают царский посох и яблоко державное – но во втором фильме во время пирушки с опричниками сам Иван глумливо «сажает на престол» Владимира Старицкого (Павел Кадочников) и дает ему в руки те же символы царской власти, чтобы удостовериться: молодой Владимир как две капли воды похож на молодого Ивана и действительно хочет на царство! Не зря наш бывший соотечественник, а ныне американский режиссер Слава Цукерман писал в статье «Двойная „мышеловка“, или Самоубийство фильмом»:

> Структурная рамка из двух венчаний на царство – реального в самом начале и пародийного, перевернутого в конце, как бы выявляет и подчеркивает истинный смысл фильма. „Иван Грозный“ начинается как ода Сталину, его „венчанием“, и, неожиданно перевернувшись, оказывается в конце его развенчанием[46].

Вот молоденам, Ивану и Анастасии, сервируют стол блюдами в форме прекрасных белых лебедей, но, пируя с опричниками, Иван будет есть жутковатых черных птиц, да еще в экспериментальном цветном эпизоде, в котором главные цвета – красный, цвет крови, желтый, цвет золота, и синий, цвет смерти.

Вот Анастасия обнимает ногу больного царя, поправляя

---

[46] Цукерман В. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом // Искусство кино. 1991. № 9. С. 98.

на ней туфлю, в точности как на картине Сандро Боттичелли «Оплакивание Христа». А чего стоит кадр с замертво лежащим царем, композиционно решенный как знаменитая картина Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу» – та самая, от которой, по Достоевскому, «у иного еще вера может пропасть»! Но царь выздоравливает, и его тень становится похожей на рогатого князя тьмы – Люцифера!

Часть сцен с юным Иваном, с которых должен был начинаться первый фильм, попали во вторую картину и стали флешбэками. От этого второй фильм стал еще убедительнее. Вот у маленького Ивана отнимают умирающую мать – и вот точно так же, но уже по приказу самого Ивана, у обезумевшей Ефросиньи Старицкой (Серафима Бирман) отнимают мертвого сына. Вот малолетний князь неуверенно пробирается в тронный зал, он совершенно один – и вот грозная фигура Ивана IV в черной шубе надвигается на нас из знакомых дверей, а по правую и левую руки у него – Малюта Скуратов (Михаил Жаров) да Федор Басманов (Михаил Кузнецов), верные опричники-убийцы.

Юный и молодой Иван выглядел как ангел, но в природе власти – сделать его дьяволом… Страшна сцена казни бояр Колычевых, но еще страшнее – следующая сцена, в которой царь вместо благодарности говорит Малюте: «Мало!»

Достаточно сравнить финальные сцены фильмов «Александр Невский», «Иван Грозный» и «Иван Грозный. Сказ второй: боярский заговор», чтобы понять драматургический

замысел Сергея Эйзенштейна со стопроцентной точностью:

● В финале фильма «Александр Невский» князь Александр произносит свою знаменитую реплику: «Идите и скажите всем в чужих краях…», стоя на вольном воздухе перед сотнями пленных и победителями-новгородцами.

● В финале «Ивана Грозного» царь Иван, добровольно покинувший Москву, выходит из своей резиденции в Александровской слободе навстречу тысячам людей, пришедших присягать ему на верность, – и торжественно кланяется им. Его финальная реплика обращена как бы к самому себе: «Ради Русского царства великого…»

● И ужасным контрастом выглядит финал второй части «Ивана Грозного». Это продолжение цветного эпизода. Иван произносит свой монолог: «Ныне на Москве враги единства Русской земли повержены…» в темном, душном помещении, освещенном лишь факелами опричников. Опричники – его единственные слушатели. Цвета в сцене – те самые, цвета крови, золота и смерти.

Опричнина у Эйзенштейна, конечно, рифмуется с ВЧК – ОГПУ – НКВД, казни – с репрессиями. И если за первую часть «Ивана Грозного» Эйзенштейн получил еще одну Сталинскую премию, то за вторую он получил инфаркт после печально известного постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“», в котором вторая часть «Ивана Грозного» была названа «неудачным и ошибочным

фильмом»:

> Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма „Иван Грозный“ обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского ку-клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета[47].

Постановление выходит в сентябре 1946 года, сразу вслед за печально известным постановлением о журналах «Звезда» и «Ленинград» – закручивать гайки в кино начинают почти одновременно с литературой. Только спустя полгода Сталин находит нужным встретиться с Эйзенштейном и обсудить ситуацию с «Иваном Грозным». Сталин дает режиссеру карт-бланш на любые доработки сценария и фильма и не торопит со сдачей: «…если нужно полтора-два года, даже три года для постановки фильма, то делайте в такой срок, но чтобы картина была сделана хорошо, чтобы она была сделана „скульптурно“. Вообще мы сейчас должны поднимать качество. Пусть будет меньше картин, но более высокого качества. Зритель наш вырос, и мы должны показывать ему хорошую продукцию». На прощание Сталин желает Эйзен-

---

[47] Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. – М.: Демократия, 1999. С. 601.

штейну успеха, говорит: «Помогай бог!» и интересуется здоровьем. Думается, режиссер хорошо понимал, что больше он не снимет ни одного кадра. Не проходит и года, как Сергей Михайлович Эйзенштейн умирает от третьего инфаркта в возрасте 50 лет.

Даже в виде дилогии, в каком «Иван Грозный» доступен нам сегодня, – это одно из самых мощных и сложных кинопроизведений XX века. Драматургическая структура «двойной мышеловки» позволила Эйзенштейну сделать второй фильм убедительной антитезой первому и тем самым многократно усилить гуманистический посыл произведения. Несмотря на то что трилогия не была реализована, два выпущенных фильма образуют самостоятельную, законченную дилогию, доносящую свое сообщение до зрителя. Изобразительность в этом фильме не менее важна, чем повествовательность, – фактически с «Иваном Грозным» Эйзенштейн самостоятельно дошел до концепции единого изобразительно-повествовательного кино и реализовал ее.

«Касабланка»

Один из величайших фильмов в истории человечества, и этот факт давно уже не является предметом дискуссий – **«Касабланка»** (реж. Майкл Куртиц, 1942). И в этом нет ничего удивительного, удивительно другое – как в принципе удалось при «конвейерной» голливудской системе кинопроизводства создать шедевр? Совершенно неожиданно, как говорится, «на ровном месте»?

За полтора года до «Касабланки» вышел **«Гражданин Кейн»** (1941), о котором нам еще предстоит поговорить, – изначально амбициозный проект Орсона Уэллса, новичка в Голливуде, от которого ожидали любых неожиданностей. От Майкла Куртица, крепкого, основательного профессионала с несколькими номинациями на «Оскар», ждали просто очередной отличной картины.

Мы уже обсудили вкратце сюжет «Касабланки» в разделе «Управляющая идея». Давайте вернемся к нему.

● *Пролог*. В конце 1941 года Марокко принадлежит неоккупированной Франции, то есть находится под контролем коллаборационистского вишистского правительства маршала Филиппа Петена. Касабланка – своеобразный транзитный порт для беженцев из Европы, поэтому город битком набит эмигрантами и разного рода темными личностями. Коллаборационисты пытаются контролировать ситуацию под чут-

ким оком нацистов. Под плакатом с портретом Петена и его словами «Я держу не только свои, но и чужие обещания» полиция убивает подпольщика; над портретом камера обнаруживает барельеф с национальным девизом Французской Республики «Свобода, равенство, братство» и надпись «Дворец правосудия», звучит минорная вариация «Марсельезы» – концентрированный заряд антивишистской сатиры выплескивается за 20 секунд.

● *Инициирующее событие*. Поначалу «Касабланка» действительно напоминает обычную гангстерскую историю. Одна «банда» – аферисты, промышляющие миграционными документами, грабит другую «банду», гитлеровцев. Продажный полицейский (капитан Рено – Клод Рейнс) работает на обе стороны. Все говорят про какого-то Рика, у которого все собираются и решаются все дела. Все жадно смотрят на приземляющийся самолет: это классический эскапистский мотив – не эти ли крылья унесут нас отсюда?

● Наконец нас знакомят с Риком, предварительно максимально подогрев интерес к его персоне, – и это тоже выглядит как классика фильмов о «деловых людях». Мы видим руку, выписывающую чек, бокал и сигарету. Наконец видим серьезное лицо Рика – очень важно, что его играет звезда сенсационного «Мальтийского сокола» (реж. Джон Хьюстон, 1941) Хамфри Богарт, – а задумался он над шахматной доской. Появляются аферисты Угарте и синьор Феррари – их играют Петер Лорре и Сидни Гринстрит, которые только что

исполнили аналогичные роли в «Мальтийском соколе». В ночной уличной сцене, пока Рик и капитан Рено следят за пролетающими самолетами, за Риком следят прожектора – он в центре внимания. Неудивительно, что именно к Рику попали злополучные проездные документы!

● *Первый переломный пункт*. Находится управа и на Рика: «Из всех забегаловок всех городов всего мира она зашла в мою!» – в его заведении появляется Ильза (Ингрид Бергман) с мужем, Виктором Ласло (Пол Хейнрейд), руководителем чехословацкого Сопротивления. Оператор Артур Эдисон, поклонник школы немецкого экспрессионизма, нашел для Ингрид Бергман световые решения и ракурсы, сделавшие Ильзу героиней, которую характеризует уникально нежный светотональный рисунок «со слезой».

Из долгого флешбэка мы узнаем о прекрасном парижском романе Ильзы и Рика до оккупации Франции гитлеровцами. Флешбэк с видами Парижа снят на фоне рирпроекции, которая выглядит очень неестественно – и это хорошо, потому что воспоминания Рика, конечно, субъективны.

● *Центральный переломный пункт*. Немецкие офицеры во главе с полковником Штрассером (Конрад Фейдт) распевают в кафе Рика «Стражу на Рейне» (немецкую патриотическую, а, по сути, антифранцузскую песню, написанную еще во время Франко-прусской войны). Виктор Ласло требует, чтобы музыканты заведения сыграли запрещенную «Марсельезу» (при вишистах в качестве национального гим-

на исполнялась наскоро состряпанная для этой цели песня «Маршал, мы здесь!»), – и первым запевает ее. Запрещенный гимн Французской Республики подхватывают беженцы со всей Европы. В этой сцене формируются два кризиса – капитан Рено вынужден закрыть кафе Рика, а в Ильзе пробуждаются новые чувства к Виктору.

● *Второй переломный пункт*. Ильза приходит к Рику за проездными документами для мужа. Она крайне не уверена в том, что делает, эту неуверенность подчеркивает и витиеватая хаотичность узора на ее блузке, и рисунок штор за ее спиной, даже револьвер не делает ее более убедительной. Выясняется, что в Париже Ильза полагала, что ее муж погиб в концлагере. А еще выясняется, что беспринципный Рик – сам бывший боец Сопротивления… За кадром у героев, очевидно, происходит любовная сцена, в кадре же Ильза возлагает всю тяжесть разрешения ситуации на Рика. А когда мы видим Ильзу одновременно с ее отражением в зеркале, перед нами две разные женщины: одна любит Рика, другая – Виктора.

У Рика есть несколько возможностей: уговорить Ильзу уехать из Касабланки с ним, отдать документы Ильзе и Виктору и т. д. Чтобы Рика не заподозрили в симпатиях к Сопротивлению, он придумывает ловкий ход – делает вид, что готов сдать Виктора властям. Ильзу он уговаривает отправить мужа в Америку одного. Рик знает, что Ильза по-прежнему любит его и готова остаться с ним.

● *Кульминация*. Коллаборационист Рено в одиночку приходит в кафе Рика арестовывать Виктора – напряженная сцена раскрывает нам замысел Рика, который лишь притворялся предателем – на самом деле он спасает Виктора. Рик понимает, что Ильза должна остаться с мужем: это важно не только для справедливого разрешения их личных отношений, но и для работы Сопротивления.

● *Обязательная сцена* – точнее, эпизод. Для того чтобы распутать клубок отношений в любовном треугольнике, к которому примыкают явный антагонист полковник Штрассер и колеблющийся капитан Рено, сценаристам, братьям Эпштейнам и Говарду Коху, потребовалась целая пулеметная очередь событий:

● Прощание Рика и Ильзы на аэродроме нужно для того, чтобы мы вместе с Ильзой и Виктором оценили всю глубину жертвы Рика. Не зря эта сцена решена в самом мягком светотональном рисунке – формально это оправдано тем, что аэродром затягивает туман.

● Капитан Рено предупреждает Рика, что тот может считать себя арестованным.

● На аэродроме появляется полковник Штрассер – он упустил Виктора, но полон решимости наказать Рика. Рик и Штрассер стреляют друг в друга, как в вестернах, – Рик невредим, Штрассер убит, капитан Рено не вмешивается.

● Приезжает подразделение жандармов. Рик и Рено обмениваются взглядами, и Рено приказывает подчиненным на-

чать поиски убийцы с «обычных подозреваемых».

● *Финал*. Рено сообщает Рику, что теперь он видит в нем патриота, выбрасывает бутылку минеральной воды «Виши» и намекает на то, что тоже готов присоединиться к его борьбе. В тумане мы прощаемся с Риком и капитаном Рено.

Мы понимаем, что отказ от воды «Виши» означает, что капитан Рено, который в первом и втором актах привлекал к себе внимание юмором, станет серьезным героем и вместе с Риком присоединится к Сопротивлению – а значит, будущее обоих друзей туманно. Но зато они встали на сторону правого дела – и это подчеркивают финальные аккорды «Марсельезы»! Еще раз: основной конфликт истории заключается в том, что главный герой должен спасти возлюбленную, но какой ценой – расстаться с ней навсегда или предать Сопротивление?

Рик выбирает первое. Он отбрасывает промежуточные (ложные) цели, такие как распорядиться проездными документами с выгодой для себя или вернуть возлюбленную. Он отправляет Ильзу с Виктором в Америку, а сам возвращается к борьбе. Таким образом, «Касабланка» – фильм о том, что чувство долга выше стремления к личному счастью и ради высокой цели можно пожертвовать любовью. Это не просто перелицованный гангстерский фильм. Начинается он как криминальная драма, но незаметно поднимается до «высокого жанра» и воспринимается одновременно и как антиво-

енный фильм, и как политическая сатира, и как любовная история, и как фильм о героях войны. Обаяние героя Богарта, более живого и человечного, чем идеальный герой Хейнрейда, делает выбор героини Бергман максимально трудным, а финал, в котором героиня жертвует своей любовью ради человека, которому она больше нужна, воспринимается как настоящая трагедия…

И все-таки – как удалось создать «Касабланку» такой, какой она получилась?

Говорят, что Куртиц снял «Касабланку» случайно. Его попросил об этом Говард Хоукс, который был заинтересован в совершенно другой идее – крупнобюджетном фильме о летчиках-бомбардировщиках и не хотел заниматься музыкальным фильмом по пьесе «Все идут к Рику» супругов Мюррея Бернетта и Джоан Элисон, права на экранизацию которой зачем-то задорого купил продюсер Warner Bros. Хэл Уоллис. На главные роли в проекте были намечены звезды Рональд Рейган и Энн Шеридан.

Важным творческим решением было использование эстетики «черного» фильма, уже опробованной в «Гражданине Кейне» и «Мальтийском соколе». Но и в качестве «черного» фильма «Касабланка» могла реализоваться в десятках разных вариантов, ни один из которых, вероятно, не стал бы великим, если бы за постановку не взялся не просто многожанровый режиссер, а иммигрант, венгр по происхождению; если бы на главные роли не назначили только что прогремев-

шего в «Мальтийском соколе» Хамфри Богарта и европейских иммигрантов Ингрид Бергман и Пола Хейнрейда, а на все остальные роли, кроме культовой роли тапера Сэма, которую сыграл барабанщик и певец Артур «Дули» Уилсон, – десятки других евроиммигрантов…

Чего стоит одна только сцена с исполнением «Марсельезы», в которой для всех актеров – настоящих беженцев из Европы – это становится не просто актерской задачей! А еще продюсер, режиссер и сценаристы очень долго не могли решить, кого из двух главных героев любит главная героиня и чем должен кончиться фильм, поэтому актрисе почти до самого конца пришлось на всякий случай играть женщину, влюбленную сразу в двух мужчин.

Фундаментальную роль в судьбе фильма сыграла… прическа Ингрид Бергман. Дело в том, что культовую песню «As Time Goes By», которая тогда вовсе не была культовой, должны были заменить на другую, написанную специально для фильма. Но Бергман подстриглась для следующей роли, и это сделало невозможной пересъемку музыкальных сцен с другой песней. В результате простенькая песенка Хермана Хапфелда прозвучала в саундтреке фильма наравне с великой «Марсельезой», а потом долгие годы украшала логотип великой кинокомпании Warner Bros.

Притчевое кино

Притчевое кино обычно не выделяют в отдельный жанр или направление. Но именно к этому термину приходится обращаться, когда нужно определить сходные особенности фильмов, прибегающих к иносказанию, отсылающих зрителя к некоторым мифам, отличающимся условностью, метафоричностью и символичностью и часто сосредоточенным на нравственно-этической и экзистенциально-философской проблематике. Герои таких фильмов могут становиться символами того, как нужно и не нужно себя вести, или косвенно отражать важные концепции такого уровня, как смысл жизни и сущность бытия. В первом случае история содержит нравоучение по принципу житейских («соломоновых») притч, во втором случае – параболу, иносказание, обобщающее те или иные универсальные, «вечные» темы и образы, вплоть до высших духовных истин – наподобие евангельских притч.

Практически непременным условием создания таких кинокартин была (и остается по сей день) монополия автора на свой фильм. Только он, создатель своего уникального мира, может быть выразителем смысла притчи. Вполне закономерно, что к притчевому кинематографу пришли именно европейские кинематографисты преимущественно в 1950-е годы.

Но приоритет, по всей видимости, стоит отдать датскому режиссеру Карлу Теодору Дрейеру, который еще в 1928 году выпустил во Франции фильм **«Страсти Жанны д'Арк»**, работающий как притча: с одной стороны, история Орлеанской девы в нем дана жестко и натуралистично, а с другой – она весьма прозрачно рифмуется с историей Христа. Дрейеру удалось искусно воспользоваться элементами изобразительности и киноповествования, часто нарушая уже сложившиеся правила нормативного кинематографа, чтобы создать не навязчиво морализаторскую проповедь, в какую часто скатывались Дэвид Уорк Гриффит в «Нетерпимости» и Эрих фон Штрогейм в «Алчности», а настоящую драму, оказывающую на зрителя мощное эмоциональное воздействие и рассказывающую о смысле священной жертвы и превосходстве духа над телом не словами, а яркими, мощными визуальными образами.

«Страсти Жанны д'Арк» работают и как рассказ об исторической личности, и как притча о самопожертвовании и превосходстве духа над телом – к этой теме, которая всегда волновала Дрейера, он повторно – но с совершенно неожиданной стороны – обратился в фильме военного времени **«День гнева»** (1943). По некой одному Дрейеру известной причине он решил в это непростое для Дании время рассказать об истории знаменитой норвежской «ведьмы» Анны Педерсдоттер, сожженной в 1590 году. Съемки фильма начались еще во времена «мягкой» оккупации Дании, но к мо-

менту выпуска картины в стране уже было смещено коалиционное правительство и введено военное положение.

Об Анне Педерсдоттер известно, что в 1552 году она вышла замуж за Абсалона Педерсена Бейера, священника и профессора теологии в Бергене. В 1557 году умер дядя ее мужа – бергенский епископ. В 1575 году Анну обвинили в том, что она колдовством убила епископа, чтобы Абсалон занял его место, но благодаря связям мужа женщина была помилована королем.

В 1576 году умер муж Анны Абсалон. Важно понимать, что помилование – даже королевское – не освобождало ее от обвинений. Женщину продолжали считать ведьмой. В 1590 году Анну снова привлекли к суду – на этот раз нашлась масса свидетелей того, как она убивала людей колдовством, участвовала в шабашах ведьм и якшалась с демонами. 7 апреля 1590 года Анну Педерсдоттер сожгли. Этим прецедентом началась череда судебных процессов над норвежскими «ведьмами» в XVII веке…

Дрейер перенес действие истории в самый разгар охоты на ведьм – в 1623 год. Анна, молодая жена пожилого пастора Абсалона, в чьи обязанности входит судить ведьм, прячет в доме пожилую знахарку Марту, которую хотят судить как ведьму. Марта рассказывает Анне о том, что мать Анны была ведьмой и что спас ее Абсалон. Это значит, что и сама Анна может обладать колдовскими способностями.

Разумеется, эта идея смущает разум Анны – и это не един-

ственное, что осложняет ее жизнь: ведь мало того, что она живет с нелюбимым мужем, она влюбляется в Мартина, сына мужа от первого брака, и, конечно, ее ненавидит свекровь. А когда казнят Марту, та обвиняет Абсалона в том, что он покрывал ведьму – мать Анны…

И вот все предсказания начинают сбываться! Умирает человек, проклятый Мартой, Абсалон с трудом спасается от бури, а Анна признается Мартину в том, что хочет смерти Абсалона – чего явно не стоило делать, учитывая позицию свекрови (бабушки Мартина). В кульминации все складывается как нельзя хуже – Анна объявляет Абсалону о том, что она желает ему смерти, тот падает с лестницы и гибнет.

Мартин и свекровь обвиняют Анну в том, что она наколдовала смерть Абсалона. Анна должна поклясться над мертвым телом своего мужа, что она невиновна. Увы, она не в силах солгать – ведь женщина всей душой уверена в том, что она действительно ведьма и что ее чары околдовали Мартина и убили Абсалона!

Интересно, что Дрейер всегда отрицал очевидные антитоталитарные параллели, которые увидели в сюжете фильма буквально все – и зрители, и критики, и оккупационные власти. Под предлогом продвижения своей картины на зарубежных рынках Дрейер после премьеры покинул Данию и провел остаток войны в Швеции. Тем не менее его позиция оставалась неизменной: «День гнева» – фильм об охоте на ведьм в XVII веке и о героине, которая по собственной воле

признала себя ведьмой. Таким образом, «День гнева» стал антитезой к «Страстям Жанны д’Арк».

Но тема превосходства духа над телом не была закрыта – своего часа ждал замысел фильма «Слово», над которым Дрейер начал работать еще в 1933 году. Карьера Дрейера складывалась нелегко, но в 1952 году датское правительство поощрило его пожизненной рентой копенгагенского кинотеатра Dagmar Bio, и благодаря доходам от его работы Дрейер смог приступить к проекту, который он так давно вынашивал.

Фильм **«Слово»** (1955) основан на пьесе Кая Мунка, драматурга, проповедника и мученика – во время войны этот смелый человек предал нацистов открытому проклятию, был арестован гестапо и убит. Пьеса в свою очередь основана на евангельской притче о воскрешении дочери старшины (начальника синагоги) Иаира. Иаир явился к Христу и просил его вылечить дочь, чтобы та не умерла. Прежде чем Христос успел дойти до дома Иаира, ему сказали, что 12-летняя дочь Иаира уже умерла. Тем не менее Иисус велел Иаиру: «Не бойся, только веруй». Войдя в дом старшины, Иисус взял покойную за руку и произнес: «Девица, тебе говорю, встань», что и произошло к «великому изумлению» окружающих.

«Не бойся, только веруй» – ключевые слова для Дрейера, который, как мы помним, верил в превосходство духа над телом и на этой идее построил свои версии суда над Жанной

д’Арк и жизни Анны Педерсдоттер.

У героев фильма «Слово» масса проблем. Старый пастух Борген – уважаемый человек в селе, но по религиозным соображениям находится в оппозиции к местному портному Петеру Петерсену. Борген покровительствует местной церкви, Петер-портной возглавляет секту. У Боргена три взрослых сына. Старший, Миккель, женат на красавице Ингер, у них две дочери, Ингер глубоко беременна третьим ребенком (актриса Биргитте Федерспиль играла эту роль беременной), но, к сожалению для Боргена, Миккель – атеист. Средний сын, Йоханнес, сошел с ума в университете, где изучал философию Кьеркегора, и считает себя Христом. Младший сын, Андерс, хочет жениться на Анне – дочери Петера, сам Петер, естественно, против – создается замкнутый круг.

В течение всего фильма на экране – гиперреалистичная сельская жизнь, общее настроение не оставляет места ни богу, ни чудесам. Действие идет очень медленно, Дрейер принципиально использует длинные, тщательно отрепетированные план-кадры. Киновед Дэвид Бордуэлл цитирует Дрейера:

> Я считаю, что длинный кадр – это кино будущего. Вы сможете делать фильмы из шести, семи, восьми кадров… Короткие сцены, быстрый монтаж, на мой взгляд, относятся к немому кино, но звуковое кино – это спокойный кадр средней продолжительности с

непрерывным движением камеры[48][49].

История может происходить хоть в XIX, хоть в XX веке, пока в момент жаркой ссоры между Петерсеном и Боргеном, явившимся к нему сватать сына, мы не видим на экране телефон. Телефон звонит – это центральный переломный пункт фильма: у Ингер проблемы с ребенком…

Кульминация картины – сцена воскрешения Ингер. Единственным человеком, который верит в воскрешение – помимо Йоханнеса, конечно, – оказывается Марен, дочь Миккеля и покойной Ингер. Благодаря ей и происходит воскрешение: Йоханнес (он уже выздоровел и не считает Христом самого себя, так что его действия – акт веры, а не безумия) именем Иисуса Христа повелевает Ингер встать. Пастор порывается помешать богохульству, доктор его останавливает. Неверующий Миккель близок к истерике.

Важная деталь: согласно пьесе Кая Мунка, смерть Ингер была засвидетельствована не врачом, а так называемыми смотрителями покойных – специально избранными местными жителями, которые осматривали умерших людей и выдавали свидетельства о смерти, поэтому в финале зритель понимал, что Ингер не воскресла, а очнулась. Читаем в исходном тексте:

Марен. Ты бы поторопился, дядя.

---

[48] Bordwell D. The Films of Carl-Theodor Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1981. P. 225.

[49] Перевод К. Ахметова.

Йоханнес. Дитя! Величайшее в Царстве небесном! О тебе я забыл. О да, дитя, в тебе спасение. Смотри же на свою мать, девочка. Когда я назову имя Иисуса, она поднимется. Смотри же на нее, дитя! И я приказываю тебе, ты, умершая…

Пастор. Я протестую! Отпустите меня, доктор. Я протестую. Выведите его! Он все еще безумен. Это возмутительно. Чудо не может произойти. И с этической, и с религиозной…

Йоханнес. Лицемер, сам того не ведая, ты в церковном облачении служишь Сатане, ты парализуешь мою силу. Ты всегда преследовал пророков и побивал камнями апостолов. Вон отсюда!

Пастор. Я не отступлюсь. Я нахожусь здесь по долгу службы.

Йоханнес. Ну, ладно. Оставайся здесь по воле государства, только не по воле Бога. Услышь же меня, Отец мой небесный, вручи мне Слово, Слово, что Христос добыл для нас с небес, Слово, созидающее, животворящее, вручи мне его сейчас! Услышь меня, ты, умершая! Во имя Иисуса Христа, разверзающего могилы, по истинной воле Божией, вернись к жизни! Тебе говорю, женщина, встань!

Миккель. Ингер!

Борген. Боже всемогущий!

Ингер. Ребенок? Где он? Он жив?

Миккель. Да, Ингер, да, он живет в доме Божием, но ты живешь со мной, со мной, со мной.

Борген. Господи, прости меня, прости меня, я

человек грешный.

Петер. Миккель, это древний Бог, из времен Элии, всегда тот же Бог. Аллилуйя!

Пастор. Да, но это… это физически невозможно. Это не может произойти.

Доктор. Система со „смотрителями покойных“ должна быть уничтожена[50].

Из фильма Дрейера реплика о «смотрителях покойных», как и большая часть текста пьесы, удалена, так что в финале мы видим настоящее воскрешение. На лице Йоханнеса появляется очень мягкий свет из отдельного источника. Вообще, весь фильм решен в очень мягком светотональном рисунке, но свет в нем очень важен; Дрейер использовал более 20 источников света в кадре. Марен улыбается, ее лицо тоже светлеет – мы видим, что девочка не просто верит в воскрешение матери, а абсолютно убеждена в том, что она должна воскреснуть, и ждет, когда наконец дядя Йоханнес займется делом… Сцена воскрешения решена так, как, видимо, и должны на самом деле воскресать умершие люди, если бы они и вправду воскресали, – после почти незаметного движения рук; когда же открываются глаза Ингер, ее лицо тоже светлеет.

Исключительно экономен, минималистичен в своих знаковых фильмах **«Дневник сельского священника»**

---

[50] Мунк К. Слово / Пер. И. Куприяновой // Иностранная литература. 2014. № 11. С. 214.

(1951) по одноименному роману Жоржа Бернаноса и **«Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет»** (1956) по мемуарам Андре Девиньи «Приговоренный к смерти бежал» французский режиссер Робер Брессон.

Герой фильма **«Дневник сельского священника»** получил свой первый приход, но, несмотря на все благие намерения, так и не смог повести за собой прихожан в силу собственной душевной и физической немощи. Это фильм о том, что веры, намерений и желаний недостаточно для спасения. Фильм решен в самой простой линейной композиции, события следуют одно за другим, главный герой постоянно присутствует на экране.

Фильм **«Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет»** очень похож на «Дневник сельского священника» – он тоже решен в формате линейной драматургии (если не считать документального пролога). Съемки проходили в реальной тюрьме Монлюк, из которой бежал автор книги, Андре Девиньи. Списанный с реального Девиньи, герой картины, французский офицер Фонтен (Франсуа Летерье), использует все силы для того, чтобы на ходу разработать и осуществить практически безнадежный план побега из немецкой тюрьмы, хотя буквально каждый его день может стать последним. Работа Фонтена заключается в том, чтобы каждый день расширять «окно возможностей» хотя бы на миллиметр: ему нужно научиться открывать наручники, украсть ложку, сделать из нее стамеску, выходить из камеры, делать

веревки и крюки (Девиньи был консультантом и одолжил Летерье на время съемок свои подлинные веревки и крюки).

Перед побегом в камеру к Фонтену подсаживают еще одного заключенного, Жоста. Он может оказаться шпиком. Убить его или бежать вместе с ним? Во время побега Фонтену приходится убить часового, но эту сцену Брессон нам не показывает – мы видим, как Фонтен спускается по веревке, выжидает момент, когда звуки поезда смогут заглушить крик часового, по-кошачьи прыгает за угол, возвращается, помогает спуститься Жосту, и только после этого нам показывают силуэт мертвого часового. Таким образом, этот фильм – о добродетели усердия и терпения, которые ведут к спасению.

Шведский режиссер Ингмар Бергман, один из крупнейших кинематографистов XX века, пришел к фильмам описываемого периода, которые можно отнести к притчевому кино, **– «Седьмая печать»** (1957) и **«Девичий источник»** (1960) на втором десятке лет своей работы в театре и кино. Главная тема обоих фильмов – кризис религии и поиск истины. Для Бергмана было исключительно важно абсолютно точно донести до зрителя именно то, что он хотел, поэтому режиссер почти всегда сам был сценаристом или соавтором сценариев своих фильмов. Оба фильма построены на основе линейной драматургической структуры с параллельным повествованием. Важная особенность фильмов Бергмана – он не объясняет и не комментирует то, что видит зритель, и тем

более не делает за него никаких выводов. Бергман задает вопросы, ответы же зритель должен найти сам.

Широко известно, что исходную идею **«Седьмой печати»** – шахматную партию между рыцарем Антониусом Блоком, которого играет Макс фон Сюдов (в будущем – один из любимых актеров Бергмана), и Смертью (Бенгт Экерут) – Бергман позаимствовал из шведской фрески XV века «Смерть, играющая в шахматы». Также существует мнение, что фильм придуман и снят под влиянием картин Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» и «День гнева», на что указывает тема охоты на ведьм и казни на костре, и фильмов Акиры Куросавы **«Расёмон»** (1950) и **«Семь самураев»** (1954), с которыми «Седьмую печать» роднят и преимущественно натурные съемки, и жесткий светотеневой рисунок, и тема неопределенности фильма «Расёмон», и драматургическая структура «Семи самураев», которая начинается с подбора команды и кончается смертью большей части этой команды.

В первой сцене фильма два человека неподвижно лежат на мрачном предутреннем берегу – это Антониус Блок и его оруженосец Йонс, которого играет другой любимый актер Бергмана, Гуннар Бьёрнстранд. Глаза рыцаря открыты, он сжимает в руке меч. Йонс кажется мертвым, так крепко он спит. Антониус Блок умывается морской водой и пытается сотворить молитву, но его выдают глаза – ему не до благочестивых мыслей, он глубоко уязвлен сомнениями. Появ-

ление Смерти для него – неожиданный шанс на склоне лет (фон Сюдову в период съемок было 27 лет) узнать правду об устройстве мира, раз и навсегда решить для себя вечные вопросы. «Я хочу познанья! Не веры, не предположений, но познанья! – позже скажет он Смерти, притворившейся священником в исповедальне. – Я хочу, чтобы бог протянул мне свою руку, открыл мне свое лицо и заговорил со мною… Нельзя жить перед лицом смерти, сознавая, что все на свете – ничто… Мы создаем образ собственного страха, и этот образ называем богом».

Шахматная партия, если ее играть не по правилам – постоянно прерываясь, переходя с места на место, выведывая ходы противника, жульничая и отвлекая друг друга, – может быть весьма интересным зрелищем. На фоне этой партии Антониус Блок и его оруженосец Йонс, вернувшиеся из длительного крестового похода, идут по краю, опустошенному Черной смертью – бубонной чумой, постепенно формируя из встреченных ими людей маленький отряд и продвигаясь к замку рыцаря.

Но, похоже, что только Смерть дожидается рыцаря – она подглядывает за ним и из пустых глазниц высохшего трупа, который странники находят на дороге, и из жутких атрибутов, которые несут участники безнадежного крестного хода, и из смешной маски, в которой насмехаются над Смертью бродячие артисты. Даже в глазах сумасшедшей приговоренной к костру немой, которой, как утверждают монахи, овла-

дел сам дьявол, рыцарь не видит ничего. Похоже, что «по ту сторону» нет ни бога, ни дьявола.

Ход событий, неотвратимо ведущий всю группу странников к Смерти, дает сбой только в одном месте – когда разочарованный Антониус Блок находит свое предназначение в том, чтобы спасти от Смерти семью бродячих артистов. Что это за семья? Актера, которого играет хорошо известный в Швеции Нильс Поппе, зовут Юф. Его жена – Биби Андерссон, одна из любимых актрис Бергмана, – Миа. Юф и Миа – это Иосиф и Мария, и у них очаровательный младенец – мальчик. Достаточно, чтобы понять, что рыцарь спасает не кого-нибудь, а Святое семейство? Ранним утром, уходя прочь от рыцарского замка, Юф и Миа видят, как Смерть уводит за собой группу странников в классической «Пляске смерти». Все тщетно, и впереди только Смерть. Или нет? Окончательного ответа на проклятые вопросы Бергман не дает, это не в его манере.

В **«Девичьем источнике»** Бергман переходит от вопросов знания и истины к вопросам совести и покаяния. Семья Тере (Макс фон Сюдов) сравнительно недавно перешла из язычества в христианство, фильм начинается с молитв – Ингери, беременная падчерица Тере, тайком призывает Одина, а Тере и его жена истово молятся Христу, причем жена завершает молитву умерщвлением плоти (льет себе на руку расплавленный воск), что даже для преувеличенно благочестивого Тере как-то чересчур.

На этом воздаяния истинному богу только начинаются: просыпается Карин, избалованная младшая дочь Тере, и ее отправляют со свечами в церковь – через лес. По дороге Карин встречают воры, которые притворяются козопасами, она делит с ними свою трапезу и даже пытается помолиться перед обедом, – но обед заканчивается изнасилованием и смертью девушки. Ненавидящая Карин падчерица прячется в лесу и все видит.

Тере мстит за смерть дочери, но прежде, чем казнить пастухов, он моется в бане – его месть больше напоминает языческое жертвоприношение. Свершив эту месть, все семейство, включая слуг, идет на поиски тела Карин; Ингери служит проводником. На месте убийства шокированный Тере обращается к богу: «Ты видел это, Господи! Ты видел смерть невинного ребенка и мою месть! Ты допустил это! Я тебя не понимаю! Я не могу понять тебя! И все равно молю о прощении. Я не знаю иного способа примириться с самим собой. Я не знаю, как можно жить по-другому! Я обещаю тебе, Господи, рядом с телом моего ребенка, я клянусь, что в искупление грехов своих я построю церковь. Я построю ее здесь, церковь из камня! Вот этими руками, своими руками!» И когда родители поднимают тело Карин, на том месте, где она лежала, открывается ручей. Ингери первой омывает в нем руки и лицо, проходя своеобразный обряд раскаяния и оправдания.

Здесь можно найти параллели с финалом «Слова» Дрей-

ера – но Бергман явно толкует религиозные символы значительно шире, условность происходящего не должна отвлекать нас от темы. Что такое покаяние Бергмана конца 1950-х годов?.. Покопавшись в биографии режиссера, выясняем, что в 1934 году, когда ему было 16 лет, он полтора месяца провел по обмену в Германии. Вот что пишет Бергман:

> Немало лет я был сторонником Гитлера, радовался его успехам и переживал его поражения.
>
> Мой брат был одним из учредителей и организаторов Шведской национал-социалистической партии, мой отец несколько лет подряд голосовал на выборах за национал-социалистов. Наш учитель истории преклонялся перед „старой Германией“, преподаватель физкультуры каждое лето ездил на офицерские собрания в Баварии, некоторые из приходских священников были тайными нацистами, ближайшие друзья нашей семьи открыто симпатизировали „новой Германии“.
>
> Когда до меня дошли свидетельства из концентрационных лагерей, мой разум вначале отказывался принимать то, что видели глаза. Как и многие другие, я считал эти фотографии сфабрикованной пропагандистской ложью. Когда же истина в конце концов одолела внутреннее сопротивление, меня охватило отчаяние, а презрение к самому себе, мучившее меня и без того, стало и вовсе

невыносимым[51].

Итак, притчевый кинематограф позволил создавать сложные смыслы, которые может формулировать и выражать только один человек – автор. А в 1960-е годы наступил расцвет авторского кино, предтечей которого был именно притчевый кинематограф. Многие прекрасные образцы авторского кино по-прежнему тяготеют к притче – например, **«Возвращение»** Андрея Звягинцева (2003), **«Остров»** Павла Лунгина (2006), **«Я тоже хочу»** Алексея Балабанова (2012), **«Голгофа»** Майкла Джона Макдоны (2013), **«Из машины»** Алекса Гарленда (2014), **«Мама!»** Даррена Аронофски (2017), **«Человек, который удивил всех»** Наташи Меркуловой и Алексея Чупова (2018), **«Платформа»** Гальдера Гастелу-Уррутия (2019), **«Охота»** Крэйга Зобела (2019), **«Человек из Подольска»** Семена Серзина (2020), – хотя это и совершенно разные фильмы.

Такие картины часто отличают аскетичность изобразительного языка и линейность драматургии. Первое нередко связано с ограниченностью финансирования авторского кино, второе – с тем, что идеи, которые транслируют авторы, и так непросты, так что дополнительно «запутывать» зрителя усложненной драматургической композицией вроде бы незачем.

Но это не значит, что все авторское кино стремится к линейной драматургии. Напротив, в следующих главах книги

[51] Бергман И. Исповедальные беседы. – М.: РИК «Культура», 2000. С. 110–111.

мы увидим десятки подтверждений тому, что это не так.

Еще раз о параллельном действии

Линейная драматургия и сегодня остается важным инструментом рассказывания историй. Почти все важнейшие фильмы реалистов – к ним относятся и французские поэтические реалисты 1930-х годов (заметным исключением является картина Марселя Карне **«День начинается»**, 1939), и послевоенные итальянские неореалисты (очень интересен пример фильма Джузеппе Де Сантиса **«Рим в 11 часов»** 1952 года, который, несмотря на линейную модель повествования, содержит очень большое количество сюжетных линий, раскрывающих сразу множество женских характеров), и большинство режиссеров советской оттепели и французской «новой волны» – решены в линейной композиции с привлечением параллельного повествования для придания истории объема и динамичности.

В фильме **«Печать зла»** (1958) Орсона Уэллса по мотивам романа Уита Мастерсона «Знак зла» параллельное повествование и параллельный монтаж – важнейшие инструменты истории. Фильм начинается с длинного монтажного кадра, в котором мы наблюдаем сначала, как кто-то закладывает бомбу с часовым механизмом в автомобиль бизнесмена Линнекара, а затем – как молодожены Варгас (Чарлтон Хестон), представитель правительства Мексики, и его жена Сюзи (Джанет Ли) прогуливаются по мексиканской части при-

граничного городка, несколько раз почти вплотную встречаясь с обреченным автомобилем, в котором едут Линнекар и танцовщица из стриптиз-бара. К счастью для главных героев, машина взрывается, только отъехав от них на значительное расстояние.

Понимая последствия взрыва мексиканской бомбы на американской территории, Варгас пытается включиться в расследование, которое ведет хромой на одну ногу капитан полиции Хэнк Куинлан (Орсон Уэллс), – и с этого момента действие разделяется на три параллельные линии, по одной на каждого из главных героев. За действием приходится следить очень внимательно, потому что каждый из героев занят своими делами, но линии время от времени пересекаются. Куинлан, попав на мексиканскую территорию, заходит в заведение своей старой знакомой Тани (Марлен Дитрих), которая едва узнает его. Тем временем Сюзи заманивают к боссу мексиканской преступной организации Джо Гранди (Аким Тамиров), который угрожает ей, намекая на то, что ее мужу не стоит слишком активно заниматься расследованием деятельности его брата. Варгас переселяет жену из мексиканского отеля в американский мотель, возвращается к расследованию взрыва – и непосредственно сталкивается с Куинланом, подбрасывающим улики подозреваемому. Пока Варгас пытается восстановить справедливость, Джо Гранди склоняет Куинлана к сотрудничеству, а его бандиты захватывают Сюзи – и мы пока добрались только до центрального пере-

ломного пункта…

Студия Universal не одобрила использованный Уэллсом метод параллельного действия и перемонтировала фильм, значительно упростив композицию. К счастью, в 1998 году студия профинансировала проект восстановления версии, максимально близкой к исходной, работу выполнил режиссер монтажа Уолтер Мёрч под руководством продюсера Рика Шмидлина.

Сегодня может показаться странным, что в 1958 году кто-то испугался параллельного монтажа нескольких сюжетных линий одной истории, который уже тогда давно и прочно вошел в киноязык. Но надо сказать, что сегодня все еще не до конца закрепился в нормативном кинематографе и параллельный монтаж независимых историй. В жанровом кино зритель уже готов мириться с этим приемом, но, когда дело доходит до историй потяжелее, аудитория пасует, и это фатально сказывается на сборах.

Фильм **«Магнолия»** Пола Томаса Андерсона (1999) быстро вошел в классику современного кино и считается культовым. В год выхода он получил прекрасные отзывы критиков и ряд важных наград, включая три номинации на «Оскар», но при бюджете $37 млн фильм собрал в мировом прокате всего $48,5 млн, то есть провалился[52]. Многие на-

[52] Доход киностудий от проката фильмов оценивается в 42,5–45 % их кинотеатральных сборов. 50 % от суммы сборов получают кинотеатральные сети, доля кинопрокатных компаний (дистрибьюторов) оценивается в 5–7,5 %.

зывали картину слишком замысловатой и запутанной, хотя драматургическая композиция фильма формально не так уж сложна – шесть параллельных сюжетных линий развиваются одновременно в одном городском районе и постепенно объединяются.

● Старательный, но робкий с женщинами полицейский Джим (Джон Си Райли) попадает по вызову в квартиру шумной наркоманки Клаудии (Мелора Уолтерс), которая ненавидит своего отца, ведущего детского шоу знатоков Джимми (Филип Бейкер Холл). Он пытается завязать с ней серьезные отношения, но опаздывает на свидание, потому что потерял табельное оружие.

● Джимми болен раком, врачи дают ему несколько месяцев. Главная надежда сегодняшнего выпуска шоу – Стэнли, которого унижают окружающие его взрослые, включая отца. Мальчик не успевает посетить туалет перед эфиром, проваливает игру и убегает из студии.

● Донни (Уильям Х. Мэйси) – бывший чемпион того же шоу и неудачник. Он влюблен в красавца бармена и пытается выкрасть кассу компании, в которой работает.

● Бывший продюсер шоу Эрл (Джейсон Робардс) умирает от рака, ему осталось жить несколько часов. Он хочет разыскать своего сына Фрэнка и просит медбрата Фила (Филип Сеймур Хоффман) сделать это.

● Молодая жена Эрла, Линда (Джулианна Мур), мучается угрызениями совести, потому что она вышла замуж за Эр-

ла из-за его денег и множество раз изменяла ему. В отчаянии она решает отравиться морфином, прописанным Эрлу. Ее спасает приятель Джима, мальчик Диксон, вызвав скорую помощь (и предварительно обокрав).

● Фрэнк (Том Круз) – мотивационный спикер на курсах пикапа, знаменитость. Он дает интервью, и мы узнаем, что в детстве Фрэнк заботился о своей умирающей матери, когда их бросил Эрл, – и тут ему дозванивается Фил. Фрэнк приходит к Эрлу и рассказывает ему о своей ненависти.

● Выясняется, почему Клаудия ненавидит отца – судя по всему, Джимми домогался ее, когда она была ребенком. Джимми бросает жена Роза, он решает застрелиться.

● Донни крадет деньги компании, затем решает их вернуть, но не может войти в офис.

● Начинается кульминация фильма – дождь из лягушек (вероятно, захваченных смерчем). И тогда:

● Джим после неудачного свидания обнаруживает Донни и укрывает его от опасного дождя;

● Джимми пытается застрелиться, но из-за дождя стреляет в телевизор, начинается пожар;

● Розе, несмотря на дождь, удается добраться до квартиры Клаудии;

● Эрл приходит в себя перед смертью и видит перед собой Фрэнка;

● Линду, несмотря на дождь, удается доставить в больницу;

- в конце концов с неба падает пистолет Джима.
- В финале Фрэнк навещает в больнице Линду, Стэнли начинает налаживать отношения с отцом, Джим помогает Донни вернуть деньги, а затем идет к Клаудии.

Ингмар Бергман считал «Магнолию» примером мощи американского кино, а сам Андерсон сначала называл этот фильм лучшей своей работой, но впоследствии признавался, что картину стоило бы сократить минут на 20.

«Реальная любовь» Ричарда Кёртиса (2003) – культовая классика, образец для всех, кто пытается создавать успешные романтические комедии. В отличие от «Магнолии», которая поднимает такие жесткие темы, как смерть, домашнее насилие и самоубийство, Кёртис сосредоточивается на светлых сторонах жизни, лишь в одной из сюжетных линий фильма вскользь упоминая смерть. В истории девять основных линий, параллельно разворачивающихся в течение пяти недель перед Рождеством, многие из которых взаимосвязаны.

1. Выходящая в тираж звезда британского рока Билли Мэк (Билл Найи) и его менеджер Джо (Грегор Фишер), который придумывает для Билли способ вернуться в первые строчки чартов: перепеть на Рождество старый хит группы Troggs – «Love Is All Around», заменяя слово «любовь» словом «Рождество». После шумного успеха песни на Рождество Билли осознает, что для него нет человека важнее, чем

Джо.

2. Подружка писателя Джейми Беннета (Колин Ферт) изменяет ему с его младшим братом. Одинокий Джейми едет во Францию, чтобы работать там до Рождества, – в съемном доме о нем заботится Аурелия (Лусия Монис), официантка из Португалии. Они явно симпатизируют друг другу, но их общению мешает языковый барьер. Вернувшись в Англию, Джейми учит португальский язык и едет на Рождество в Португалию, где Аурелия, не сговариваясь с ним, выучила английский.

3. Дэниел (Лайам Нисон) недавно овдовел. Его покойная жена Джоанна завещала ему закрутить роман с Клаудией Шиффер – и оставила ему приемного сына Сэма, который влюблен в одноклассницу, американку Джоанну. Дэниел советует Сэму научиться играть на ударных инструментах, чтобы принять участие в рождественском концерте, на котором Джоанна поет главную песню, но план не срабатывает до тех пор, пока Сэм не решается по совету Дэниела проводить Джоанну в аэропорт. Однако еще до этого Дэниел встречает Кэрол (Клаудия Шиффер собственной персоной).

4. Гарри (Алан Рикман), издатель, женат на Карен (Эмма Томпсон), старшей сестре нового премьер-министра – и поддается чарам своей новой секретарши Мии. Но сохранить служебный роман в секрете не удается: Карен случайно находит у мужа рождественский подарок, предназначенный для Мии.

5. Бармен Колин Фриссел (Крис Маршалл) несчастен в любви и мечтает об Америке, где, в его понимании, все девушки красивы и сексуально раскрепощены. Его мечты сбываются – на Рождество все первые встречные американки (Дженьюари Джонс, Элиша Катберт, Ивана Миличевич, Шеннон Элизабет и Дениз Ричардс) оказываются девушками его мечты.

6. Джон (Мартин Фриман) и Джуди (Джоанна Пейдж) заменяют актеров в постельных сценах на съемках эротического фильма – но, несмотря на столь провокационный характер работы, в реальной жизни им приходится долго преодолевать робость и смущение, чтобы начать отношения.

7. У Питера (Чиветел Эджиофор), который только что женился на Джульет (Кира Найтли), есть лучший друг Марк (Эндрю Линкольн), который «терпеть не может» Джульет – потому что в действительности он безнадежно любит ее. Джульет осознает это, лишь просмотрев свадебное видео, которое снимал Марк.

8. Холостой премьер-министр (Хью Грант) влюбляется в свою горничную Натали (Мартина Маккатчен), но американский президент (Билли Боб Торнтон), приехавший с официальным визитом, делает Натали недвусмысленные авансы. Это побуждает премьера занять жесткую позицию на переговорах, но затем он увольняет Натали – и на Рождество вынужден обойти целый район Лондона, чтобы найти ее.

9. Сара (Лора Линни) работает в издательстве Гарри. Она

тайно влюблена в дизайнера Карла (Родриго Санторо), но должна быть круглые сутки на связи с братом, который страдает шизофренией. На Рождество ей приходится делать выбор – и она выбирает брата.

Отдельного упоминания заслуживает герой по имени Руфус (Роуэн Аткинсон), который явно попал в картину откуда-то из традиций **магического реализма** – направления искусства, добавляющего волшебство в реалистичную картину современного мира. Руфус в исходной версии истории был ангелом, но в итоге Кёртис «приземлил» его до продавца из ювелирного магазина, который мягко мешает Гарри купить подарок для Мии, а в кульминации вальяжно отвлекает внимание сотрудников аэропорта от Сэма, чтобы тот смог догнать Джоанну.

Казалось бы, эта структура сложнее, чем в вышеописанной «Магнолии», но мне не доводилось встречать (или читать отзывы) зрителя, который не понял бы, что происходит в «Реальной любви». Прокат фильма был суперуспешен – при бюджете, по разным данным, от $40 до $50 млн картина заработала почти $250 млн, ее до сих пор с удовольствием смотрят самые разные зрители на Рождество и Новый год.

Еще один пример того, что романтические темы более привлекательны, – значительно более смелый в плане структуры фильм **«Римские приключения»** Вуди Аллена (2012), в котором параллельно рассказаны четыре не связан-

ные друг с другом и непересекающиеся истории.

● Американка Хейли (Элисон Пилл), проводя лето в Риме, влюбляется в итальянского адвоката Микеланджело (Флавио Паренти). Для знакомства с женихом в Италию вылетают ее родители – оперный режиссер на пенсии Джерри (Вуди Аллен) и его жена Филлис (Джуди Дэвис). Джанкарло, отец жениха, оказывается владельцем похоронного бюро – и удивительно талантливым оперным певцом, который умеет петь только в ду́ше. Несмотря на противодействие семьи Джанкарло, Джерри ставит с ним «Паяцев» Леонкавалло – разумеется, на сцене для этого приходится оборудовать душ. Отношения в семьях восстановлены, и только не знающий итальянского Джерри никак не может понять, почему итальянские критики называет его в своих рецензиях «imbecille» (слабоумный), – Филлис говорит ему, что он просто немного опережает свое время.

● Молодожены Антонио и Милли планируют переехать в Рим. Предстоит ответственная встреча с родственниками Антонио, но Милли заблудилась в городе и потеряла мобильный телефон. В номер отеля, где Антонио ждет Милли, по ошибке входит дорогая проститутка Анна (Пенелопа Крус), сразу появляются родственники Антонио, и Анне приходится притворяться его женой. Тем временем Милли в своих скитаниях оказывается сначала в ресторане, а затем в гостиничном номере киноактера Луки Сальты, но их романтическую встречу прерывает сначала появление вора, а затем –

ревнивой жены Луки. История кончается тем, что Милли изменяет Антонио с вором, а Антонио изменяет Милли с проституткой, после чего супруги вместе решают, что Рим не для них и им стоит вдвоем вернуться в родной город.

● Леопольдо Пизанелло (Роберто Бениньи), обычный римский горожанин, офисный работник и семьянин, внезапно оказывается знаменит – репортеры преследуют его вопросами, что он ел на завтрак и какое нижнее белье он носит, на работе ему выделяют директорский кабинет и личную помощницу, но утомительнее всего становится внимание топ-моделей и знаменитых актрис… Внезапно все кончается – пресса находит себе другой объект внимания.

● Известный архитектор Джон (Алек Болдуин) возвращается в Рим после 30-летнего отсутствия. Во время ностальгической прогулки по местам юности он встречает молодого архитектора Джека (Джесси Айзенберг), который живет в Риме со своей девушкой Салли (Грета Гервиг). Далее мы следим за историей Джека – но с точки зрения Джона, который становится воображаемым наблюдателем и внутренним голосом Джека. К Джеку и Салли приезжает в гости безработная актриса Моника (Эллиот Пейдж). Джон честно предупреждает Джека, чтобы тот был осторожен, но Джек теряет голову от самых банальных уловок Моники. Джон постоянно спорит с Джеком (иногда ему отвечает Моника), но все без толку – и вот уже Джек и Моника планируют, как лучше рассказать об их любви Салли и какие места посетить в

Греции и на Сицилии… Вдруг Монике звонит ее агент – она утверждена на роль в голливудском блокбастере. Роман Джека и Моники на этом, естественно, окончен. Джон и Джек прощаются на том же месте, где они встретились.

Внимание – фильм гораздо сложнее, чем кажется!

Во-первых, у параллельно смонтированных историй совершенно разный масштаб времени – эпизод с Антонио и Милли продолжается ровно день, а остальные рассказы длятся от нескольких недель до нескольких месяцев.

Во-вторых, три из четырех историй очень далеко заходят на территорию магического реализма. И если оперный голос, который прорезается только в ду́ше, как и случайную славу обывателя, можно трактовать как шутки Вуди Аллена, то герой, который по ходу истории превращается во внутренний голос второго героя, а затем снова в обычного человека, – это уже неприкрытая магия.

В-третьих, историю Джека можно трактовать как воспоминания Джона о событиях 30-летней давности – он сам признается, что «был молодым влюбленным дураком». К тому же имя Джек используется и как самостоятельное, и как уменьшительное от имени Джон. Наконец, Джон использует придуманный когда-то Вуди Алленом для фильма «Звездные воспоминания» (1980) термин «меланхолия Озимандии» – и в первый же день эти слова повторяет Моника…

Все эти внутренние сложности остались незамеченными

аудиторией, пришедшей на ироничную романтическую комедию – и получившей именно ее. При бюджете $17 млн фильм заработал более $70 млн – это ли не успех?

И совсем иначе аудитория приняла фильм **«Облачный атлас»** (реж. Том Тыквер, Лилли Вачовски, Лана Вачовски, 2012), поставленный по одноименному роману Дэвида Митчелла. В картине используется параллельный монтаж разных историй, происходящих в разное время. Другая важная особенность фильма – для того чтобы подчеркнуть управляющую идею о том, что область нашего обитания, а главное, нашей ответственности, гораздо шире, чем наше время и наше тело, режиссеры используют каждого из двух десятков основных актеров фильма в трех и более ролях. Больше всего ролей у Тома Хэнкса, Хью Гранта, Хэлли Берри, Хьюго Уивинга и Джима Стёрджесса – по шесть.

Фильм «Облачный атлас» неоднократно ссылается на другие важные фильмы, другие произведения искусства, а также на исторические факты.

● Сцена с андроидами, идущими строем к своей смерти (из утилизированных андроидов делают еду для остальных андроидов), практически повторяет похожую сцену из фильма **«Метрополис»** (реж. Фриц Ланг, 1927) – одной из первых в мире кино антиутопий и первого фильма, в котором появляется робот.

● Фильм ссылается на **«Зеленый сойлент»** (реж. Ричард Флайшер, 1973) – адаптацию романа Гарри Гаррисона «По-

двиньтесь! Подвиньтесь!» Зеленый сойлент – это еда, которую, как герой Чарлтона Хестона выясняет по ходу действия, делают из людей. Кроме того, в фильме (и романе)«Облачный атлас» есть и сцена, в которой герой по фамилии Кавендиш дословно цитирует реплику Хестона: «Зеленый сойлент – это люди!»

● Имя Сонми-451 в пятом, «корейском» сегменте фильма и романа: двойная ссылка – на роман Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту» и на название деревни Сонгми, уничтоженной американскими военными 16 марта 1968 года.

● Конфликт между Кавендишем (Джим Бродбент), постояльцем дома престарелых, и его старшей медсестрой – очень прозрачная ссылка на фильм **«Пролетая над гнездом кукушки»** (реж. Милош Форман, 1975).

● Кавендиш ссылается также на «Солженицына, работавшего в Вермонте». Кавендиш в штате Вермонт – город, в котором А. И. Солженицын жил в изгнании в 1976–1994 годах.

Как **«Нетерпимость»** Дэвида Гриффита в свое время, фильм «Облачный атлас» 96 лет спустя не был понят аудиторией – при огромном для независимого кино бюджете, превышавшем $100 млн, он заработал в мировом прокате всего $130 млн. Конечно, это не делает такие фильмы, как «Магнолия» и «Облачный атлас», менее значимым, для истории кино, а прием параллельного монтажа независимых (или неочевидно зависимых) историй – менее важным для

драматургии – просто он все еще немного опережает свое время.

Если присмотреться к фильму Артема Аксененко **«Чемпионы: Быстрее. Выше. Сильнее»** (2016), то на поверку окажется, что события трех параллельных сюжетных линий – гимнастки Светланы Хоркиной, пловца Александра Попова и борца Александра Карелина – происходят вовсе не синхронно. За жизнью Светланы Хоркиной (Кристина Асмус) мы наблюдаем с 1985 по 2000 год, за биографией Александра Попова (Евгений Пронин) – с 1978 по 1996-й, что же касается Александра Карелина (Сергей Бондарчук-мл.), то с ним мы знакомимся в 1992 году и расстаемся в 2000-м. Это не вызывает протеста у зрителей, поскольку они следят не за общей хронологией фильма, а за биографией каждого спортсмена в отдельности.

Но если в подобных картинах авторы стремятся скорее завуалировать тот факт, что события параллельных сюжетов на самом деле не синхронизированы, то в случае фильма **«Дюнкерк»** (реж. Кристофер Нолан, 2017) этот прием обнажен и работает именно в таком виде.

Фильм посвящен событиям конца мая – начала июня 1940 года (Дюнкеркской эвакуации), и в нем развиваются три параллельных сюжета.

События на франко-бельгийском побережье, в которых мы наблюдаем за судьбой армии, занимают неделю. Эвакуацией командуют коммандер Болтон (Кеннет Брана) и пол-

ковник Уиннант (Джеймс д'Арси). Британские солдаты Томми (Финн Уайтхед) и Алекс (Гарри Стайлс) несколько раз садятся на корабли для эвакуации, но все их попытки спастись срываются. Когда немцы топят очередное судно, которое успело отойти достаточно далеко от берега, смерть Томми и Алекса становится неминуема.

События второго сегмента занимают один день. 26 мая британский премьер-министр Уинстон Черчилль призвал владельцев гражданских судов предоставить их армии для спасения военных из Дюнкерка. Доусон (Марк Райлэнс) решает вести свое судно к берегам Франции самостоятельно, вместе с ним идут его сын Питер (Том Глинн-Карни) и некто Джордж (Барри Кеоган), приятель сына. По дороге они спасают британского солдата (Киллиан Мерфи) с одного из потопленных эвакуационных кораблей, но тот, узнав, что Доусон направляется в Дюнкерк, в панике случайно смертельно ранит Джорджа.

События третьего сегмента занимают один час. Пилоты Фарриер (Том Харди) и Коллинз (Джек Лауден) в составе звена британских истребителей летят поддержать эвакуацию войск из Дюнкерка. В первом воздушном бою сбивают командира звена, во втором – Коллинза. Ему удается сесть на воду, и его спасает Доусон. Над Дюнкерком Фарриер уничтожает два немецких бомбардировщика, после чего идет на вынужденную посадку на берегу – у него кончилось топливо. Тем временем Томми, Алекса и других солдат спасает

Доусон.

В Лондоне эвакуированных британских солдат встречают как героев – несмотря на то что битва за Францию проиграна. На берегу остается коммандер Болтон, чтобы помочь в организации эвакуации французской армии. Фарриер садится за линией фронта и сжигает свой истребитель, чтобы самолет не достался врагу. Последнее, что мы видим в фильме, – пылающий Spitfire Фарриера и крупный план Томми, который вслух зачитывает из газеты вдохновляющую речь Черчилля от 4 июня.

Почему «Дюнкерк» легче смотреть, чем «Облачный атлас» или «Магнолию»? Три истории «Дюнкерка» связаны не только управляющей идеей о том, что высшим проявлением героизма может быть необязательно победа любой ценой, а наоборот – спасение как можно большего числа человеческих жизней. Их объединяют время, география, герои и единое большое событие. В памяти каждого участника Дюнкеркской операции эти дни зафиксировались по-разному: для одних это была череда воздушных боев, для других – морской бросок через Ла-Манш, для третьих – бесконечное выживание на берегу, для четвертых – томительное ожидание новостей… Зритель получает не ребус, который нужно разгадывать, а три увлекательные истории – и с удовольствием наблюдает за тем, как в кульминации они соединяются в одну.

Параллельное повествование с одновременным развити-

ем сюжетов, происходящих асинхронно, – не единственное и даже не главное достижение Кристофера Нолана.

Во-первых, он внедрил в художественном кино реверсивную, то есть обратную, структуру повествования – в фильме **«Помни»** (2000), который мы подробнее обсудим в разделе «Все наоборот: реверсивная композиция».

Во-вторых, фильмом **«Начало»** (2010) Кристофер Нолан раскрыл новые возможности классической кольцевой композиции, то есть структуры, в которой сюжет произведения возвращается к одному и тому же участку повествования (мы поговорим о ней в разделе «Новый виток – кольцевая композиция»), наделив ее тремя уровнями вложенности.

Наконец, в сентябре 2020 года именно Нолан предъявил кинозрителям достаточно убедительный довод для того, чтобы они вернулись в кинотеатры, – фильм **«Довод»**[53].

Правда, «Довод» при ближайшем рассмотрении не содержит подобных инноваций. Концепт фильма основан на идее обратного течения времени – под названием «контрамоция» она фигурирует в фантастической повести Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу», хорошо известной во всем мире.

Драматургическая композиция фильма, несмотря на инверсию времени, не является реверсивной, как в фильме

---

[53] В оригинале Tenet – догма, принцип, правило, постулат, норма. Кроме того, это центральная часть знаменитого латинского палиндрома SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, части которого используются в фильме.

«Помни» (см. раздел «Все наоборот: реверсивная композиция»). Ведь для драматургии важно в первую очередь, в каком порядке события происходят с точки зрения героя, – и в фильме «Довод» – Протагониста (Джон Дэвид Вашингтон). Так что его композиция на самом деле линейная, осложненная параллельными событиями из временны́х петель, которые герой либо еще не прошел, либо прошел раньше.

Видимо, главная инновация фильма относится к визуальной части. Ведь в фильмах, посвященных путешествиям во времени, зритель, по сути дела, никогда не наблюдал само перемещение во времени – его просто ставили перед фактом, что произошел «временно́й прыжок» (и, возможно, показывали какой-нибудь спецэффект), а всю остальную работу выполняло воображение (особенно в фильмах о «петле времени», которые мы обсуждаем в разделе «Мы все исправим: петля времени»).

В «Доводе» Нолан демонстрирует собственно перемещение во времени – путем инвертирования движения всего окружающего мира или отдельных персонажей и объектов. Эта техника не нова – обратный показ событий вместе с обратной съемкой появился вместе с кино 125 лет назад в фильме братьев Люмьер «Разрушение стены». Но обратное движение персонажей в кадре чаще использовалось как комический спецэффект, а в «Доводе» Нолан научился показывать его как завораживающий, мистический процесс, который существенно оживил оба эпизода в аэропорту Осло,

до предела накалил сцену гонки по магистрали Лаагна теэ в Таллине и придал совершенно эпический характер кульминационному эпизоду битвы в вымышленном сибирском городе Стальск-12.

Впрочем, главное в «Доводе», как и в любом произведении, авторы которого рассчитывают на то, что об их детище останется память в поколениях, – управляющая идея, «то, о чем на самом деле кино». «Довод» – это фильм о том, что, делая, что должно, можно стать главным героем. Но, кроме того, это еще фильм о том, что наивысшая ценность нормального мира – это когда мама может спокойно и ничем не рискуя быть со своим ребенком. Так что «Довод», пусть в нем не так много настоящих инноваций, – один из самых вдохновляющих и при этом гуманистических фильмов Кристофера Нолана.

Глава 5
Драматургия меняется, сценаристы экспериментируют. Из чего выросли «Дюнкерк» и псевдодокументальное кино

Новый виток – кольцевая композиция

Первые опыты

Британский режиссер Джордж Альберт Смит использовал инновационные операторские и монтажные приемы как для повышения выразительности фильмов, уделяя внимание выражению лиц героев или пытаясь управлять эмоциями зрителей, так и в качестве трюка. Он первым или одним из первых снял фильм, сюжет которого построен на сопоставлении одних и тех же героев в прошлом (или в воображении) и в настоящем – **«Позволь мне снова помечтать»** (1900). В фильме используется абсолютно инновационный для первых лет кинематографа прием – Смит меняет два крупных плана через расфокус, и оказывается, что веселая парочка (Том Грин и Лаура Бэйли), которую зритель наблюдал первые полминуты, не более чем сон одного из супругов (или воспоми-

нание о бурной молодости), а реальность в супружеской постели с ночными чепчиками куда скучнее.

На примере фильма, состоящего из двух сцен, впрочем, сложно говорить о драматургической композиции. Поэтому перенесемся в Германию конца 1910-х годов, то есть в то время, когда оформилось такое важное и определяющее для всего кинематографа явление, как **немецкий экспрессионизм**. Революция, бегство кайзера Вильгельма II и капитуляция в войне были крайне травматичным опытом для всей немецкой нации – война, на которую вдохновил свой народ кайзер, не принесла ничего, кроме 2 млн мертвых солдат, экономического краха и глобального унижения. Люди искусства не могли не отрефлексировать эти чувства.

Экспрессионизм возник в противовес импрессионизму – направлению, представители которого отображали свое впечатление, часто пассивное, от окружающего мира. Экспрессионисты выражали собственные переживания, воспроизводя действительность через эмоции, порожденные этой действительностью. Кризисное сознание художников помогало экспериментировать со смещением реальности и отображать жизненные страхи в виде мистических существ или более реалистичных злодеев.

Послевоенная ситуация в бывшей Германской империи, которая стала Веймарской республикой, также способствовала развитию кризисного сознания. Экономика страны была крайне нестабильной, с резким контрастом между очень

богатыми людьми и полунищими массами. Это болезненное состояние, внутренние страхи и эффекты искаженного сознания так и просились на пленку.

Правда, когда чех Ганс Яновиц и австриец Карл Майер писали сценарий к фильму **«Кабинет доктора Калигари»** (реж. Роберт Вине, 1920), который стал манифестом немецкого экспрессионизма, соединив в себе целый ряд экспрессионистских идей (о смертельном безумии, о мании убийства, о злой воле, о сомнамбуле, не ведающей, что она творит), они все же создавали историю, происходящую в модальности реального времени. История зловещего доктора Калигари (Вернер Краус), подчинившего себе несчастного сомнамбулического Чезаре (Конрад Фейдт), которого он заставлял убивать людей, должна была разворачиваться в настоящем времени. Разумеется, история была горьким отражением немецкой действительности, в которой целый народ с конца XIX века был постепенно подчинен воле кайзера и идее великой державы, а в 1914 году отправлен на войну, завоевывать другие народы. Калигари олицетворял кайзера, а Чезаре – немецкий народ.

Однако продюсер Эрих Поммер и режиссер Роберт Вине изменили (режиссер Фриц Ланг утверждал, что по его совету) замысел сценаристов – у истории появились пролог и эпилог. Пролог отсняли в более или менее реалистично оформленном павильоне – во всяком случае, деревья в парке, где главный герой истории Франц со своим собеседником

ведут странную беседу о духах и где гуляет Джейн, бывшая невеста Франца, похожи на настоящие. Из парка мы перемещаемся в модальность воспоминаний Франца – в тот самый перекошенный городок Хольстенвалль, где и происходят основные события фильма.

Уникальное изобразительное решение для «Кабинета доктора Калигари» создали живописцы-экспрессионисты из берлинской группы Der Sturm под руководством Германа Варма – впоследствии он же работал над декорациями к фильму Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д’Арк». Декорации, выполненные художниками-авангардистами, своей асимметричностью, своей жуткой кособокостью с резкими контрастами светлых и темных тонов создавали у зрителей «Кабинета доктора Калигари» максимальный дискомфорт. К тому же художники изобразили на декорациях не только детали обстановки, дома, дороги и деревья, но и весь светотеневой рисунок, включая освещенные места, тени и градиенты. Особо контрастный дизайн группы Der Sturm позволил кинематографистам создать для фильма мрачную, затягивающую атмосферу – даже надписи были выполнены в той же угловатой, некомфортной манере.

Заканчивался фильм крайне неожиданным образом – в настоящем времени Франца хватали санитары, и главный врач психиатрической лечебницы (все тот же Вернер Краус) констатировал помешательство главного героя. Оказывалось, что Франц придумал всю эту историю с Калигари, – это

его сумасшедший бред!

С учетом пролога и эпилога история несколько теряла в своем разоблачительном пафосе (успех фильма в любом случае был сенсационным во всей Европе и в США) – зато картина приобрела принципиально новую для кино **нелинейную** драматургическую композицию. Но как ее трактовать? Является ли сюжет с доктором Калигари интегральной частью повествования, иллюстрирующей безумие Франца? Или основной сюжет вставлен между прологом и эпилогом, которые не имеют к нему никакого отношения? В первом случае мы говорим о кольцевой драматургии, во втором – о рамочной.

Кольцевая драматургическая структура – структура, в которой сюжет произведения возвращается к одному и тому же участку повествования.

Рамочная драматургическая структура – структура, в которой история обрамлена независимым действием, не входящим в нее.

Принципиальная разница между ними в том, что «рамка» истории не является частью сюжета (так же как рамка, в которую вставлена картина или фотография, не является частью изображения), в отличие от кольцевого эпизода.

В конце концов кольцевая композиция стала нормой для детективного жанра. Видимо, первым ее задействовал Марсель Карне – французский режиссер, принадлежавший к направлению поэтического реализма, – в фильме **«День начи-**

нается» (1939). О фильмах Марселя Карне иногда говорят, что это первые **«фильмы-нуар»** (от французского *noir* – черный), появившиеся еще до официального рождения этого жанра.

«День начинается» очень похож на нуар – и это один из первых фильмов с кольцевым эпизодом, к которому мы возвращаемся до тех пор, пока мотивы главного героя не станут окончательно ясными. Рабочий-литейщик Франсуа (Жан Габен) убивает героя по имени Валентин (Жюль Берри) и запирается в своей квартире. Пока полиция берет дом в осаду и решает, что дальше делать с Франсуа, тот вспоминает, как он попал в это положение. Мы смотрим три больших флешбэка, которые рассказывают о любовном треугольнике, в который оказался вовлечен Франсуа, узнаем о роковой роли, которую в этих отношениях сыграл Валентин, и, наконец, видим убийство Валентина. После этого мы возвращаемся в модальность реального времени и видим закономерное завершение истории – не дожидаясь штурма, обреченный Франсуа совершает самоубийство…

Запутанность детективных историй поощряла драматургов к тому, чтобы пользоваться новым достижением драматургии. В фильме **«Бульвар Сансет»** Билли Уайлдера (1950) главный герой в начале фильма уже мертв, и его закадровый голос начинает рассказ. Сцена, начатая в прологе, продолжается в финале. Кольцевую драматургическую композицию с продолжительной экспозицией, к которой герои в

течение всего произведения возвращаются, часто называют **детективной**, потому что именно по такой схеме написаны многие детективы, отсюда и следует название типа композиции[54].

Властелины колец

Выбор драматургической композиции должен определяться не прихотью сценариста, а необходимостью. Поэтому хотелось бы предостеречь от ситуаций, когда использование кольцевой (или какой бы то ни было) композиции превращается в самоцель, как в фильмах **«Анна»** Люка Бессона (2019) и **«Джентльмены»** Гая Ричи (2019).

Совершенно невозможен без кольцевой композиции, например, фильм **«Спутник»** (реж. Егор Абраменко, 2020); в кольцевом эпизоде, который происходит с главной героиней (Оксана Акиньшина) в прошлом, – ключ к пониманию ее характера. А в мини-сериале **«Ход королевы»** (реж. Скотт Фрэнк, 2020) кольцевая сцена, с которой начинается фильм, – главная героиня Бет (Аня Тейлор-Джой) просыпается после бурной ночи в парижском отеле и едва не опаздывает на шахматный турнир с советским чемпионом мира – казалось бы, не так уж и нужна, в романе Уолтера Тевиса, по которому поставлен фильм, ее нет. Однако она задает зрителю нужный настрой – в течение шести серий мы следим за развитием характера главной героини и в то же время ждем,

---

[54] Чистюхин И. О драме и драматургии. – М.: Препринт, 2002. С. 96.

когда в целом линейный сюжет доберется до парижских событий, которые оказываются лишь репетицией главной битвы, ожидающей героиню в седьмой, заключительной, серии.

Давайте вспомним несколько важных примеров использования кольцевой драматургической композиции из кинематографа конца XX – начала XXI века.

В кольцевой структуре решен фильм **«Однажды в Америке»** (реж. Серджо Леоне, 1984) по автобиографии гангстера Гарри Грэя. Путешествуя вместе с главным героем (Роберт Де Ниро) по многочисленным флешбэкам, мы возвращается к одному и тому же эпизоду, происходящему в его старости, пока именно в этом эпизоде не приходим к финалу.

Фильм начинается со сцены, в которой трое бандитов входят в «китайский театр» – так назывались опийные притоны, существовавшие в США со второй половины XIX века. Подразумеваемое время действия – конец 1920-х или начало 1930-х годов, позже мы узнаем, что данный эпизод происходит в конце 1933 года, во время отмены сухого закона. Хозяева притона тайком сообщают клиенту по прозвищу Лапша (Роберт Де Ниро) о том, что его ищут. Воображение Лапши занято свежими воспоминаниями, мы видим торт в форме гроба с надписью «СУХОЙ ЗАКОН», слышим нескончаемые телефонные звонки, полиция убирает с улицы три изуродованных трупа… Наконец Лапша с трудом приходит в себя. В следующих сценах Лапше удается убить одного из головорезов, но его друг Толстяк Мо сообщает ему, что его

девушка Ева уже мертва. Лапша пытается забрать из камеры хранения на автовокзале «общак» банды, но деньги украдены, и ему остается только покинуть город на ближайшем автобусе.

Лапша под именем Роберта Уильямса возвращается в Нью-Йорк в 1968 году на тот же автовокзал и приходит в бар к Толстяку. Мы узнаем, что он получил письмо якобы из синагоги о том, что старое еврейское кладбище, где похоронены его друзья, продано и идет под снос, и понял, что его выследили. Бар Толстяка – важное место для Лапши, потому что в юности он был влюблен в сестру Толстяка. В своем воображении он перемещается в прошлое…

В 1920 году Лапша – глава уличной шайки подростков в одном из районов манхэттенского Нижнего Ист-Сайда. Вместе с ним «работают» его друзья Простак, Кривой и самый маленький из них, Доминик. К ним присоединяется Макс Беркович, который помогает членам шайки отмежеваться от местного авторитета Багси и покрывавшего их коррумпированного полисмена. Багси с подручными избивает Лапшу и Макса, но они не сдаются. Когда вступает в действие сухой закон, удачное дело с бутлегерами позволяет ребятам хорошо заработать – и они договариваются прятать половину общего заработка в камере хранения на автовокзале, ключ от которой хранится у их общего друга Толстяка, в сестру которого Дебору (Дженнифер Коннелли) влюблен Лапша. В тот же день Багси встречает мальчишек на улице, стреляет в них

и убивает Доминика, мальчик умирает на руках у Лапши. Лапша закалывает ножом Багси и ранит полицейского, его сажают в тюрьму на 12 лет.

В 1968 году Лапша посещает могилы друзей в роскошном склепе на новом кладбище. На мемориальной табличке написано, что склеп выстроил в память своих друзей он сам – Дэвид «Лапша» Ааронсон, рядом висит ключ от ячейки камеры хранения. В ней Лапша находит чемодан с деньгами и запиской: «Аванс за вашу новую работу».

В 1932 году Лапша освобождается из тюрьмы и воссоединяется со своей старой бандой. Основная работа друзей – перевозка контрабандного алкоголя, но они берутся и за другие дела, связанные с криминалом. Одновременно Лапша пытается наладить отношения с Деборой (Элизабет Макговерн), но у той слишком серьезные планы на актерскую карьеру, она уезжает в Лос-Анджелес. Осложняются отношения Лапши с Максом (Джеймс Вудс), который стал единоличным лидером банды и мечтает вывести ее на новый уровень – делать «большие дела» и работать с политиками.

В 1968 году Лапша и Толстяк вспоминают, как банда поддерживала профсоюзного лидера Джимми Конвея О'Доннелла. Мы видим, как разворачивались эти события – поначалу Джимми «Чистые Руки» не хотел иметь ничего общего с криминалом, но затем признал, что без помощи гангстеров он не добился бы успеха.

В 1933 году становится известно о скорой отмене сухого

закона – банда может остаться без работы. Макс хочет более активно сотрудничать с политиками, но Лапша отказывается. Тогда Макс предлагает ограбить Федеральный резервный банк Нью-Йорка, но Лапша считает, что это равносильно самоубийству. Под влиянием Кэрол, подруги Макса, Лапша решает предупредить полицию о предстоящей перевозке алкоголя, которая должна стать последней в карьере банды, делает роковой телефонный звонок, пока в баре Толстяка празднуют предстоящую отмену сухого закона, и бросает цветы на торт в виде гроба.

В 1968 году из разговора Лапши и Кэрол, которая теперь живет в доме престарелых, управляемом фондом министра торговли США Кристофера Бейли, мы узнаем, что все пошло не по плану из-за Макса – после того как Макс отговорил Лапшу участвовать в перевозке, он сам открыл огонь по полиции, чтобы погибнуть. Но в фойе заведения Лапша видит фото с церемонии открытия дома престарелых и на нем – Дебору, которая стала знаменитой актрисой. Лапша понимает, что теперь Дебора – любовница министра. В кармане Лапши лежит приглашение на вечеринку в особняке Бейли, и он понимает, что все взаимосвязано. Он встречается с Деборой и пытается выяснить, кто такой на самом деле министр Бейли. Дебора отказывается отвечать прямо, но Лапша видит его сына, который заехал за ней в театр, – и это вылитый Макс Беркович в молодости (его играет тот же актер, Расти Джейкобс)…

Наконец Лапша встречается с министром Бейли – Максом, который рассказывает, что в 1933 году подкупил полицейских, украл «общак» и начал новую жизнь. Продолжив работу с Джимми «Чистые Руки», он сделал карьеру политика. Теперь Макс скомпрометирован – его считают виновным в растрате пенсионных фондов – и просит Лапшу убить его. Но Лапша отказывается разговаривать с министром Бейли как с Максом. В его глазах Макс давно мертв, как и все его друзья.

В финале мы видим, как в 1933 году Лапша приходит в курильню опиума, ложится на кушетку и, блаженно улыбаясь, смотрит в камеру – но у него лицо Лапши из 1968 года.

Таков очень краткий пересказ основных событий эпической картины Серджо Леоне, последней в его биографии, и теперь мы можем безошибочно сформулировать управляющую идею «Однажды в Америке»: нет ничего важнее для человека, чем дружба; тот, кто предал дружбу, мертв.

В структуре фильма легко увидеть даже не один, а два «кольцевых» эпизода.

Первое «кольцо» – предательство Лапши, к которому мы неоднократно возвращаемся в течение фильма:

- пролог фильма: завершающие сцены эпизода в опиумном притоне;
- второй переломный пункт и переход к кульминации: решение Лапши предать банду, «похороны сухого закона» и звонок в полицию;

- эпилог: начало эпизода в курильне опиума.

Второе «кольцо» – весь эпизод, происходящий в 1968 году. Из него мы возвращаемся и в 1920 год, и в 1932–1933 годы. Важно понимать, что это именно «кольцо», а не «рамка», поскольку это интегральная часть истории! Именно в 1968 году находят свое завершение арки всех главных героев – Лапши, Макса и Деборы, а также Толстяка и Кэрол (и в какой-то степени Джимми).

Важную роль в истории фильма сыграли монтажные правки, почти аналогичные тем, которым за 60 лет до этого подвергся фильм «Алчность». Предварительная версия «Однажды в Америке» продолжалась около 10 часов. Длительность режиссерской версии составляла шесть часов, и Серджо Леоне предлагал ее прокатывать как два трехчасовых полнометражных фильма, но такой вариант не устроил продюсеров. Фестивальная версия «Однажды в Америке» шла 4 часа 29 минут, а для проката режиссер подготовил хорошо известную сегодня версию продолжительностью 3 часа 49 минут.

Но на этом злоключения великого фильма не закончились – для американского проката он был не только сокращен до 2 часов 19 минут, но и перемонтирован в хронологическом порядке, что свело на нет большую часть эмоциональной составляющей картины и практически уничтожило ее основную тему. Фактически эта версия фильма представ-

ляла собой обычный гангстерский боевик.

«Кольцевые» эпизоды являются своеобразным центром притяжения фильма – в 1968 году герой вспоминает свою жизнь, переоценивает ее, переживает свои ошибки, и именно о последних событиях 1933 года он чаще всего вспоминает как о самой страшной и непоправимой своей ошибке, уничтожившей его жизнь и жизнь его друзей.

К счастью, «европейский» вариант фильма продолжительность 3 часа 49 минут с композицией «двойного кольца» был впоследствии хорошо принят мировым зрителем и сегодня считается стандартной версией «Однажды в Америке».

На Каннском кинофестивале 2012 года наследники Серджо Леоне представили расширенную версию фильма длительностью 4 часа 11 минут. В ней, в частности, появилась важная сцена разговора Макса и Джимми «Чистые Руки» в 1968 году, из которой зритель узнает, что именно Джимми получил 40 % пропавших пенсионных денег и теперь убирает свидетелей по делу Бейли. Джимми требует, чтобы Макс подписал бумаги, по которым его сын унаследует 12 % «общака», как только Макс умрет. Макс подписывает бумаги и заверяет О'Доннелла, что умрет очень скоро… Было также объявлено, что работа над очисткой авторских прав на дополнительный метраж продолжается, и в будущем весьма вероятно появление «полной» версии фильма, под которой подразумевается версия длительностью 4 часа 29 минут.

Исключительно интересен со многих точек зрения, и в

том числе с точки зрения драматургической композиции, фильм **«Джон Ф. Кеннеди: Выстрелы в Далласе»** (реж. Оливер Стоун, 1991). Формально он считается экранизацией книг «По следу убийц» Джима Гаррисона, бывшего окружного прокурора Нового Орлеана, и «Перекрестный огонь: заговор против Кеннеди» журналиста и писателя Джима Маррса, на деле же это исключительно масштабная адаптация и в какой-то мере реконструкция как расследования убийства Джона Кеннеди, предпринятого в 1966–1968 годах Джимом Гаррисоном, так и собственно обстоятельства этого громкого политического преступления.

Фильм работает как политический детектив, основную его часть занимает расследование прокурора Гаррисона, которое, что вполне естественно, решено с помощью типичной «детективной» драматургической композиции, но «кольцевым» событием становится не расследование, а собственно сцена преступления.

Фильм открывается кадрами хроники, включая прощальную речь уходящего в 1961 году президента США Дуайта Д. Эйзенхауэра, который предупреждает нацию о недопустимости дальнейшего масштабного наращивания ВПК; основные события президентства Джона Кеннеди, в том числе развертывание американского военного присутствия во Вьетнаме; неудачную операцию в бухте Кочинос на Кубе (залив Свиней) в апреле 1961 года с целью свержения правительства Фиделя Кастро; Карибский кризис в октябре 1962 года и со-

бытия 22 ноября 1963 года в Далласе, штат Техас – вплоть до роковых выстрелов. Особняком стоит игровой (реконструированный) эпизод с выброшенной на ходу из автомобиля проституткой Роуз Шерами, которая умоляет врачей сообщить кому-нибудь, что через два дня будет убит президент Кеннеди.

В этот момент мы и знакомимся с окружным прокурором Нового Орлеана Джимом Гаррисоном (Кевин Костнер). (Важно понимать, что Новый Орлеан – крупнейший город штата Луизиана, граничащего на западе со штатом Техас и выходящего на юге на Мексиканский залив, – 700 километров до Далласа и 1000 до Гаваны.) До Гаррисона доходят сведения о том, что новоорлеанские криминальные круги могут быть связаны с убийством Кеннеди, и на всякий случай он допрашивает в качестве одного из подозреваемых частного пилота Дэвида Ферри (Джо Пеши). На второй день после убийства Кеннеди в Далласе убивают главного подозреваемого, Ли Харви Освальда (Гари Олдман). Не видя дальнейшей перспективы следствия, Гаррисон закрывает дело.

В 1966 году Гаррисон находит время ознакомиться с докладом президентской комиссии по расследованию убийства Кеннеди, известной как комиссия Эрла Уоррена. Он потрясен небрежностью ее работы. Ряд свидетелей убийства Кеннеди находится в юрисдикции Гаррисона, и он возобновляет расследование – это первый переломный пункт фильма.

Опросы многочисленных свидетелей приводят Гаррисо-

на к выводу, что официальная версия, описанная в докладе комиссии Эрла Уоррена, согласно которой единственный убийца, Ли Харви Освальд, сделал три выстрела из книгохранилища, неверна, а показания, зафиксированные комиссией, подогнаны под эту версию, то есть фактически сфабрикованы. В ходе расследования Гаррисон и его команда приходят к выводу, что ключевой фигурой, координировавшей новоорлеанскую часть заговора с целью убийства Кеннеди, был бизнесмен Клей Шоу (Томми Ли Джонс).

В центральном переломном пункте фильма к Гаррисону приходит осознание того, насколько трудоемкое и опасное расследование он возглавляет. Его семье угрожают, его брак трещит по швам, некоторые сотрудники Гаррисона сомневаются в корректности расследования, в СМИ начинается срежиссированная кампания против расследования Гаррисона, в которой участвует и сам Эрл Уоррен (его играет реальный Джим Гаррисон), умирает странной смертью Джон Ферри – один из главных свидетелей. Морально Гаррисон уже почти готов прекратить расследование, и точкой невозврата становится встреча с анонимным свидетелем Икс (Дональд Сазерленд), который руководил специальными операциями для Пентагона во время президентства Джона Кеннеди, а в момент его убийства находился в командировке на американской военно-морской базе в Антарктиде[55]. Икс сообщает

---

[55] Эти подробности соответствуют деталям биографии полковника Лероя Флетчера Праути, который консультировал фильм.

Гаррисону, что убийство Кеннеди было результатом правительственного заговора – фактически государственного переворота, в котором были замешаны ЦРУ, ФБР, Секретная служба, ВПК, мафия и вице-президент Линдон Джонсон и который возглавлял генерал Игрек[56]. Основные мотивы убийства: Кеннеди пытался взять контроль над ЦРУ после операции в бухте Кочинос, наладить отношения с СССР и вывести американские войска из Вьетнама.

Несмотря на колоссальное давление на Гаррисона, в 1969 году ему удается довести дело Клея Шоу до суда – фильм-расследование становится судебной драмой. Во втором акте картины немало флешбэков, а в эпизоде заседания суда их особенно много, и главный из них – детальная реконструкция событий 22 ноября 1963 года в Далласе, включая полную версию любительского документального фильма Абрахама Запрудера, которому случайно удалось заснять на восьмимиллиметровую камеру момент убийства Джона Кеннеди. Это и есть «кольцо», главный нерв картины – событие, кратко упомянутое в прологе, становится гвоздем кульминации!

Разумеется, присяжные в полном соответствии с исторической правдой оправдывают Клея Шоу и заявляют, что, несмотря на очевидные свидетельства заговора, недостаточно доказательств того, что с ним связан Шоу. В эпилоге сообщается, что он умер в 1974 году, а в 1979 году бывший

---

[56] По версии Праути – генерал Эдвард Лэнсдейл.

директор ЦРУ Ричард Хелмс показал под присягой, что Шоу сотрудничал с ЦРУ…

Огромное эмоциональное воздействие, которое фильм оказывает на зрителя в кульминации, обусловлено не только блестящей игрой Кевина Костнера и великолепным текстом речи, составленным из ряда выступлений и цитат Джима Гаррисона, но и тем, что центральной частью кульминации стала кольцевая сцена, реконструирующая все подробности версии Гаррисона.

Есть хороший способ проверки оправданности применения любой специфической драматургической композиции в произведении – она нужна, если фильм невозможно представить себе без нее.

Скажем, двойное «кольцо» в фильме **«Вне поля зрения»**[57] (реж. Стивен Содерберг, 1998) – скорее, вынужденная мера, чтобы как можно раньше начать главную интригу этой картины – любовную линию между грабителем банков Джеком Фоули (Джордж Клуни) и федеральным маршалом Карен Сиско (Дженнифер Лопес). При этом второстепенная, по сути, интрига с негранеными алмазами требует очень длинной экспозиции и объяснения мотиваций всех участников дела, почему и вынесена в отдельный кольцевой эпизод с предыдущим тюремным заключением Фоули и

---

[57] Точнее было бы перевести это название как «С глаз долой», поскольку оригинальное название Out of sight – часть равнозначной пословицы Out of sight, out of mind («С глаз долой – из сердца вон»).

еще одну кольцевую сцену, с которой начинается фильм, – в ней Фоули сразу после тюремного срока переживает нервный срыв (его причины будут объяснены ближе к развязке), спонтанно грабит очередной банк и попадается. Таким образом, фабульная драматургия в этом фильме не сработала бы, потому что пришлось бы слишком поздно начать романтическую линию, но и кольцевая работает не слишком хорошо, поскольку разбираться в том, зачем герою красть именно эти алмазы, не так уж и интересно – гораздо интереснее наблюдать за развитием романа Фоули и Карен.

Возьмем фильм **«Олдбой»** Пака Чхан-ука (2003). Сцену, которая служит ему прологом, забыть невозможно – главный герой (Чхве Мин-сик) удерживает за галстук безымянного самоубийцу, стоящего на краю крыши высотного здания, и представляется ему: «Меня зовут О Де Су». Через 20 минут мы возвращаемся к этому эпизоду, причем оказывается, что это далеко не самая важная сцена истории – и все же «кольцо» оправданно.

И совсем иначе работает **«Майкл Клейтон»** (реж. Тони Гилрой, 2007). Главного героя фильма (Джордж Клуни), эксперта по до- и внесудебному улаживанию дел клиентов крупной нью-йоркской юридической фирмы, мы встречаем в тот момент, когда он участвует в нелегальной ночной игре в покер с высокими ставками. Ему звонят и приказывают заняться клиентом, который сбил на автомобиле человека и скрылся с места аварии. Направляясь домой после этого ви-

зита, Майкл, повинуясь неясному пока импульсу, останавливает свой «мерседес» у обочины, чтобы подойти к лошадям, пасущимся в поле. Пока Майкл смотрит на лошадей, его автомобиль взрывается у него за спиной.

Следует титр: «Тремя днями ранее»… К кольцевой сцене мы возвращаемся спустя полтора часа экранного действия – теперь мы точно знаем не только то, кто подложил бомбу в машину Майкла, но и почему внимание героя привлекли стоящие в поле лошади. Пережитый опыт меняет установки Майкла: из специалиста по «решению проблем» он превращается в человека, который действует по совести. Но кольцевой характер композиции в данном случае не становится ключевой характеристикой драматургии картины, и фильм – оговорюсь, достойный и важный, раскрывающий серьезную тему, – воспринимается как линейный.

А вот **«Господин Никто»** Жако ван Дормеля (2009) без кольцевой композиции абсолютно невозможен и немыслим – хотя он рассказывает, казалось бы, старую как мир историю о том, как важно найти свою подлинную любовь и остаться с ней. Эта впечатляющая работа пользовалась заслуженным успехом на фестивалях и у кинокритиков, но потерпела катастрофический провал в мировом прокате – сюжет оказался не по зубам широкой аудитории. Ниже я постараюсь коротко описать, как выглядит в целом сюжетная конструкция «Господина Никто».

Фильм начинается в 2092 году – человечество научилось

бесконечно обновлять клетки организма и таким образом добилось бессмертия. Но 118-летний Немо Никто (Джаред Лето), последний смертный человек на земле, приближается к смерти. Врач-психиатр и журналист с диктофоном старого образца (видимо, в будущем отпала необходимость записывать интервью) пытаются мотивировать Немо, чтобы он вспомнил свою жизнь, но его рассказ противоречив, Немо помнит множество своих жизней.

Чтобы обосновать множественность его биографий, сделано мистическое допущение (об этом рассказывает Немо) – до рождения дети уже знают все, что может произойти в их жизни, и эту память стирают Ангелы Забвения в момент зачатия. Ангел Забвения, однако, забывает о Немо – в результате он знает все варианты своей биографии так, будто он их прожил. Три ключевых момента в его жизни:

- в возрасте девяти лет, когда родители Немо развелись;
- в возрасте 15 лет, когда Немо влюбился;
- в возрасте 34 лет, когда происходит кризис самоидентификации Немо.

Итак, в возрасте девяти лет, стоя на железнодорожной станции, Немо (Томас Бирн) вынужден выбирать – уехать на поезде с матерью (Наташа Литтл) или остаться на перроне с отцом (Рис Иванс).

Уехав с матерью, Немо в возрасте 15 лет (Тоби Регбо) живет в Монреале, где встречает девушку Анну (Джуно Темпл).

Молодые люди влюбляются (есть тупиковый вариант – не влюбляются), а обстоятельства складываются так, что они становятся приемными братом и сестрой, но впоследствии их родители расстаются, Анна уезжает с отцом в Нью-Йорк, Немо и Анна теряют связь.

Немо 34 года, он работает чистильщиком бассейнов. Анна осталась любовью всей его жизни, его единственная надежда увидеть ее – случайная встреча. И эта случайная встреча происходит – но Анна (Дайан Крюгер) не готова сразу возобновить отношения, она просит Немо позвонить ей через два дня и встретиться на «их» месте – у маяка. Внезапный ливень размывает записку с номером телефона Анны, и Немо не может с ней связаться. Он ждет у маяка каждый день, но Анна не приходит.

Еще один вариант – к этому времени Анна и Немо уже женаты, Немо ведет телевизионное шоу. Этот вариант кончается ранней смертью Немо – он попадает в аварию на своей машине и тонет в озере.

И еще один вариант – Немо работает в телешоу, но в автокатастрофу попадает не он, а его коллега, вдовой которого оказывается Анна. Общение Немо и Анны не имеет продолжения.

Оставшись с отцом, Немо в возрасте 15 лет работает в магазине, а в свободное время пишет научно-фантастическую историю о путешествии на Марс. Он влюбляется в девушку Элизу (Клер Стоун), но она не отвечает ему взаимностью,

и Немо, разочарованный, попадает в аварию на мотоцикле. Он лежит в коме, и родители воссоединяются у его постели в больнице.

Другой вариант – несмотря на то что взрослая Элиза (Сара Полли) не любит Немо, они женятся. Возвращаясь со свадьбы, попадают в аварию, Элиза погибает. Развитие этого варианта истории непосредственно связано с фантастическим произведением, которое писал Немо, и происходит, судя по всему, в его воображении – он хранит прах Элизы, отправляется в туристический полет на Марс, где и развеивает пепел по ветру. На борту космического корабля он встречает Анну и узнает от нее, что в будущем, а именно 12 февраля 2092 года, закончится расширение Вселенной и начнется ее сжатие, а время пойдет вспять… Происходит метеорная атака, и корабль, на котором летят Немо и Анна, взрывается.

Есть и третий вариант этой ветки – Немо и Элиза женаты, у них есть дети, но Элиза страдает хронической депрессией, их брак – катастрофа.

Важное альтернативное ответвление – после отказа Элизы Немо выбирает первую девушку, которая встречается ему на танцах, – Джин (Одри Джакомини). Цель Немо – добиться богатства и благополучия. К 34 годам он всего добился, но несчастлив в браке. Немо переписывает все свое имущество на Джин (Лин Дэн Пэм) и уходит из семьи, повторяя в вольной интерпретации сюжет фильма **«Профессия: репортер»** (реж. Микеланджело Антониони, 1975), – притво-

ряется другим человеком и занимает его номер в отеле, где становится жертвой наемных убийц.

Из всех этих историй мы возвращаемся в кольцевой эпизод, где Немо рассказывает свои биографии психиатру и журналисту в последний день перед смертью. В воображении Немо все его жизни взаимосвязаны, причем иногда довольно диковинными способами – например, в одном из воспоминаний Немо удается выбраться из тонущего в озере автомобиля, и он всплывает… в ванне отеля, где его ждет убийца.

Еще один кольцевой эпизод существует в воображении Немо – это сюрреалистический мир-лабиринт, оформленный ромбическими орнаментами. Эпизод заканчивается тем, что 34-летний Немо получает от 118-летнего Немо сообщение о том, что ему очень важно дожить до 5:50 утра 12 февраля 2092 года.

Есть еще один вариант развития событий, когда Немо в возрасте девяти лет оставляет обоих родителей на железнодорожной станции и убегает один.

А в финале перед самой смертью ранним утром 12 февраля 2092 года Немо вспоминает последний и самый главный вариант своей жизни – Анна все-таки пришла к маяку, и они воссоединились.

В 5:50 утра – вероятнее всего, в воображении Немо – начинается сжатие Вселенной, время начинает идти вспять, и Немо возвращается в детство, в котором он был с Анной. Он нашел свою единственную настоящую любовь…

Радикальный фильм **«Точка обстрела»** (реж. Пит Трэвис, 2008) также невозможен без кольцевой композиции. Он тоже составлен из нескольких вариантов одной и той же истории о том, как в испанском городе Саламанка в день открытия антитеррористического саммита террористы устраивают покушение на президента США, но все значительно упрощается тем, что, возвращаясь к кольцевой сцене, зритель раз за разом видит развитие одних и тех же событий с разных точек зрения. Версии не отрицают, а взаимно дополняют друг друга.

● Телепродюсер Рекс Брукс (Сигурни Уивер) руководит работой мобильной телестудии, находящейся на Плаза Майор в Саламанке. Когда после речи мэра города выходит на трибуну президент США Генри Эштон (Уильям Херт), в него дважды стреляют, затем начинают взрываться бомбы. Второй взрыв убивает и ранит множество людей, включая репортера Энджи Джонс (Зои Салдана), которую Брукс только что убедила успокоиться и продолжить работу.

● Перед выходом президента на трибуну агент Секретной службы Томас Барнс (Деннис Куйэд) видит движение в якобы пустом здании. После выстрелов Барнс задерживает Энрике (Эдуардо Норьега), который пытается прорваться к трибуне. После второго взрыва Барнс врывается в телестудию, чтобы по свежим следам просмотреть видеозаписи. Ему звонит его коллега Тейлор (Мэттью Фокс) и сообщает о преследовании подозреваемого – но Барнс видит в прямом эфире

нечто еще более важное…

● Энрике – испанский полицейский, который охраняет мэра Саламанки. Незадолго до выхода к трибуне президента США он приносит на площадь сумку для своей девушки Вероники. Энрике видит ее с подозрительным незнакомцем (Эдгар Рамирес), Вероника договаривается с Энрике о встрече под эстакадой. Услышав выстрелы, Энрике бросается защищать мэра, но его задерживает Барнс, а Энрике тем временем видит, как Вероника бросает под трибуну сумку, и понимает, что это бомба. После второго взрыва Энрике бежит к эстакаде…

● Перед выходом президента США турист Говард Льюис (Форест Уитакер) разговаривает с мужчиной по имени Сэм и угощает мороженым маленькую девочку Анну. Перехватывая взгляд Барнса, который наблюдает за окном здания, Льюис снимает это окно на видеокамеру. После взрывов он бежит за Энрике и преследующими его агентами Секретной службы. У эстакады Льюис видит, что агенты ранят Энрике, а неуправляемый микроавтобус скорой помощи несется прямо на Анну!

● До начала событий на площади президент Эштон находится в своем номере отеля, и мы узнаем, что на площадь везут его двойника. Советники президента настаивают на приказе нанести ракетный удар по базе террористов в Марокко. После взрывов в номер отеля врывается террорист в маске, расстреливает советников президента и похищает его само-

го.

● Поговорив с Льюисом, Сэм – на самом деле это террорист Суарез – стреляет в двойника Эштона из радиоуправляемой винтовки, находящейся в окне, которое видел Барнс и снимал Льюис. Затем винтовку убирает с этого места Тейлор, переодетый испанским полицейским. Именно это Барнс видит в прямом эфире и понимает, что Тейлор – террорист. Незнакомец, которого видел Энрике, оказывается снайпером Хавьером, бывшим спецназовцем, – он работает на террористов, чтобы освободить своего брата, не зная, что тот уже убит Суарезом. Именно Хавьер в маске похищает подлинного президента.

На этом версии событий заканчиваются, и начинается единая кульминация: переодетые врачами Суарез и Вероника увозят президента Эштона в машине скорой помощи, Хавьер садится в полицейскую машину к Тейлору, а Барнс преследует террористов. Все герои встречаются у эстакады – Хавьер убивает Энрике, Тейлор убивает Хавьера, Барнс убивает Тейлора. Эштон приходит в сознание в машине скорой помощи и нападает на Веронику, машина переворачивается и чуть не убивает девочку Анну, но Льюис спасает ее. Кульминация завершается обязательной сценой – Барнс убивает Суареза и спасает президента Эштона.

В схематичном описании этот сюжет кажется калейдоскопом событий, но, к счастью, кинематографистам удалось

выделить важнейших героев, каждый из которых проходит свой путь.

● Агент Секретной службы Барнс вернулся к службе после предотвращения прошлогоднего покушения на Эштона. Однако практически все, включая его самого, сомневаются в его готовности успешно защищать президента. Именно поэтому Тейлор не видит в Барнсе серьезной помехи своему плану. Тем не менее Барнс образцово отрабатывает всю ситуацию, по свежим следам раскрывая преступление и спасая президента.

● Турист Льюис находится в разладе с семьей, именно поэтому он находится в Саламанке один, без родных. События, в которых он принял участие, возвращают ему понимание ценности жизни и семьи.

● Президент Эштон почти сложил с себя ответственность за происходящее – он позволил спрятать себя за спиной двойника и оставить на площади своего лучшего агента Барнса, а главное – он готов был отдать приказ, который лишит смысла антитеррористическую борьбу, ради которой затевался саммит. Увидев пример мужества в лице Барнса, президент объявляет о продолжении форума и антитеррористического сотрудничества.

● Продюсер Брукс – плоть от плоти телевидения. Благодаря событиям в Саламанке она видит другую сторону новостей – ее сотрудница Энджи убита при теракте, а действия Барнса показывают уникальный пример служения сво-

ему делу в лице еще более стойкого человека, чем она сама.

Фильм получил прекрасные сборы в кинопрокате и довольно резкие отзывы критиков – «Точку обстрела» сравнивали с классическим фильмом **«Расёмон»** (реж. Акира Куросава, 1950), причем отнюдь не в пользу «Точки обстрела». «Расёмон» мы обсудим в разделе «Ближе к жизни: рамочно-кольцевая драматургия».

Внутренняя структура сюжета фильма **«Начало»** (реж. Кристофер Нолан, 2010) представляет собой кольцевую композицию с тремя уровнями вложенности. Главное «кольцо» имеет место в реальном мире, в котором Кобб (Леонардо Ди Каприо) и Артур (Джозеф Гордон-Левитт) занимаются особым видом промышленного шпионажа, проникая в подсознание своих целей и создавая в нем для маскировки особый мир сна. Сайто (Кэн Ватанабэ) нанимает их для особого задания – не извлечь из подсознания человека информацию, а внедрить туда идею. Заданием занимаются в числе прочих «имитатор» Имс (Том Харди) и «архитектор» Ариадна (Эллиот Пейдж). Их цель – наследник огромной энергетической компании Роберт Фишер (Киллиан Мерфи), которому необходимо внушить идею разделить унаследованный им бизнес.

Из главного «кольца» герои «проваливаются» в воображаемый дождливый Лос-Анджелес, где вступают в борьбу с воображаемой охраной Роберта. Этот мир становится вторым «кольцом», из которого герои переходят на следующий уро-

вень – воображаемый отель, где Кобб обманывает Роберта, притворяясь его защитником.

Воображаемый отель становится третьим «кольцом» – из него герои попадают в горный госпиталь, в котором Роберта встречает воображаемый образ («проекция») его умирающего отца и наставляет его «быть самим собой» (то есть не держаться за наследство).

Возвращение к первому кольцевому эпизоду происходит в обратном порядке – из горного госпиталя герои попадают в отель, затем в Лос-Анджелес и, наконец, в реальный мир.

Разумеется, Кристофер Нолан не был бы Кристофером Ноланом, если бы все было так просто – три воображаемых мира, последовательно вложенных в один реальный, и все!

Во-первых, задание Сайто нужно Коббу для личных целей: Сайто – настолько влиятельная персона, что может прекратить преследование Кобба на его родине, в США, чтобы тот смог вернуться домой к своим детям.

Во-вторых, Кобб должен преодолеть не только трудности своей работы – его преследуют призраки прошлого и чувство вины. Призраки визуализируются в виде проекции покойной жены Кобба, Мэл (Марион Котийяр), которая встречает его на воображаемых уровнях, угрожая планам и жизни Кобба и членов его команды. Чувство вины обусловлено тем, что при жизни Мэл была настолько сильно вовлечена в воображаемый мир Кобба, что перестала отличать реальность от снов и покончила жизнь самоубийством – это единственный способ

вернуться в реальный мир, если не помогает так называемый выброс, то есть нарушение равновесия спящего.

В-третьих, помимо воображаемых миров, конструируемых архитекторами, существует «лимб», представляющий собой визуализацию чистого подсознания. Попав в лимб, выбраться из него практически невозможно, поскольку очень трудно отличить его от реальности и решиться на самоубийство. Выполняя задание, герои потеряли в лимбе Сайто, и, чтобы довести дело до конца, Кобб должен попасть в лимб, осознать себя в нем, найти Сайто и вместе с ним выбраться в реальный мир.

Сложно устроенная вселенная фильма могла бы помешать его успеху. Однако Кристофер Нолан приступил к проекту «Начало», уже имея огромный авторитет в киноиндустрии благодаря культовому фильму с инновационной реверсивной драматургической композицией **«Помни»** (2000) и своим последующим блокбастерам.

Много споров у широкой аудитории вызвал финал фильма, который прямо не говорит о том, действительно ли Кобб смог вернуться к детям, или же это очередная иллюзия. Этот финал особенно часто называют «открытым», поскольку Кобб идет к детям, вместо того чтобы удостовериться, что этот мир реален. Большинство зрителей, по-видимому, согласилось с тем, что этот мир либо реален, либо все равно что реален, поскольку он реален для Кобба. И в любом случае такой финал вполне отражает управляющую идею филь-

ма – можно приложить сверхчеловеческие усилия и пойти на самый безумный риск, чтобы в абсолютно безнадежной ситуации воссоединиться с собственной семьей.

В любом случае хотелось бы обратить внимание на то, что фигура Мэл – вполне очевидная аллюзия на Хари из фильма **«Солярис»** Андрея Тарковского, а возвращение Кобба домой, даже если оно так же нереально, как возвращение домой Криса Кельвина, имеет то же значение. А значит, и этот финал – не «открытый».

Для полного понимания управляющей идеи «Начала» стоит также принять во внимание, что идея разделить корпорацию, судя по всему, позитивная. В противном случае неизбежны исключительная монополия Фишера и непоправимые изменения в мировой экономике. Соответственно, какие бы эгоистичные цели ни преследовал Сайто, большая цель внедрения идеи должна быть достигнута ради всеобщего блага – и Кобб добивается этой цели. Это значит, что он просто обязан попасть к детям, он это заслужил… Последующая его жизнь, конечно, открыта. Кобб будет жить дальше, с ним будет происходить что-то еще, но основной конфликт данной истории полностью закрыт, и все остальное уже неважно.

Фильм Клинта Иствуда **«Чудо на Гудзоне»** (2016) рассказывает реальную историю о том, как 15 января 2009 года пилот авиакомпании US Airways, командир корабля Чесли Салленбергер по прозвищу Салли (Том Хэнкс), в ситуации отказа обоих двигателей после столкновения со стаей

канадских казарок приводнил самолет на поверхность реки Гудзон и оставался на борту до полной эвакуации экипажа и пассажиров, из которых никто не погиб ни во время приземления, ни в процессе спасения.

Кольцевым эпизодом фильма служит история с расследованием вынужденной посадки самолета, которое проводит комиссия Национального совета по безопасности на транспорте. Из этого эпизода мы несколько раз перемещаемся в прошлое Салленбергера и в подробности ситуации с посадкой на поверхность Гудзона, а также в модальность воображения героя – Салленбергер мысленно моделирует попытку провести самолет с неработающими двигателями над Нью-Йорком, и это кончается катастрофой.

В данном случае нелинейная драматургическая композиция:

● позволяет зрителю лучше узнать главного героя по мере его раскрытия;

● достраивает картину аварийной посадки до такой степени детализации, когда становится понятно, что в реальных условиях, сложившихся с авиалайнером, причиной аварии не была ошибка пилота и что самолет нельзя было безопасно приземлить ни в одном из аэропортов (в финале комиссия делает тот вывод, который давно для себя сделал зритель: Салленбергер поступил правильно и спас жизни всех, кто находился на борту);

● обеспечивает увлекательное зрелище, основанное на

событии, которое продолжалось ровно пять минут – от момента столкновения с птицами до приводнения А-320. Иствуд возвращается к этому событию три раза:

- в первом акте мы видим сюжет, посвященный невероятному спасению 155 человек, в новостях;
- во втором акте мы видим событие полностью, причем оно разбито на две части – до момента посадки на воду, который становится центральным переломным пунктом фильма, и после него – часть второго акта, таким образом, посвящена эвакуации людей до затопления самолета;
- в третьем акте мы видим пять минут – от появления птиц до приводнения, повод для этого флешбэка – прослушивание записи радиопереговоров на заседании комиссии.

Исключительно интересны как пример инновационного кольцевого подхода к драматургии фильм **«Текст»** (Клим Шипенко, 2019) и его пятисерийная версия «Текст. Реальность» (2020) по одноименному роману Дмитрия Глуховского.

Кольцевой эпизод представляет собой краткий период (несколько дней) из жизни главного героя Ильи (Александр Петров), отбывшего семь лет в колонии по ложному обвинению в хранении наркотиков с целью сбыта (обстоятельства ареста отражены в прологе). Вернувшись домой, Илья обнаруживает, что его мать умерла и находится в морге, его бывшая девушка (которую он пытался защитить при аресте) за-

мужем и беременна, а его бывший друг занят семьей и не горит желанием помогать ему в чем бы то ни было.

Илья решает встретиться с офицером наркоконтроля Петром (Иван Янковский), который семь лет назад при аресте подбросил ему наркотики. Через социальные сети Илья выясняет планы Петра на сегодняшний вечер, но встреча заканчивается несчастьем – Илья случайно убивает Петра (в отличие от романа, в котором герой совершает убийство осознанно), скрывает тело и похищает личные вещи, в том числе мобильный телефон.

Чтобы понимать, как работает в данном случае кольцевая композиция, важно иметь в виду, что время действия фильма происходит в наши дни и мобильный телефон Петра – это новейший мощный смартфон, в котором детально зафиксирован последний год жизни владельца – в высококачественном видео, фотографиях, аудиозаписях и переписке. По-своему Илья повторяет историю главного героя фильма **«Профессия: репортер»** Микеланджело Антониони – он занимает место недавно умершего человека в жизни, но только в виртуальном мире. Илья читает сообщения, которые приходят на телефон Петра, и отвечает на них – так он входит в курс дел некоторых сотрудников ФСКН и ФСБ, а также представителей преступного мира, связанных с Петром, и договаривается о передаче наркотиков в обмен на крупную сумму денег, которую хочет присвоить, чтобы покинуть страну. Это задает формальную интригу.

Вникая в дела Петра, Илья узнает подробности его личной жизни – флешбэки, касающиеся жизни Петра, оправданы тем, что Илья просматривает или прослушивает содержимое его смартфона, узнавая таким образом об отношениях Петра с его подругой Ниной (Кристина Асмус), его родителями и его формальной невестой – дочерью высокопоставленного коллеги. Мало-помалу Илья начинает подменять Петра и в личной жизни – отвечает на сообщения его родителей, отговаривает Нину от аборта, просматривает интимное видео Петра и Нины и в результате всерьез влюбляется в девушку покойного врага.

Но параллельно эмоциональной эволюции героя развивается криминальная часть сюжета, и в ней все, что делает Илья, ведет к худшему. Цепочка смертей не останавливается на Петре – его друг по имени Гоша, которому Илья продает немного кокаина, умирает от передозировки (в версии «Текст. Реальность»). Получая деньги у наркоторговцев, Илья собирается с ними скрыться – но оказывается, что его план приведет к смерти Нины. Илья меняет свое решение, отдает деньги и возвращается в пустую квартиру матери, зная, что его уже ищет полиция. Как и герой фильма **«День начинается»** Марселя Карне, он окружен и обречен.

Главная особенность кольцевой композиции «Текста» в том, что почти все флешбэки оформлены как просмотр содержимого смартфона, и только сцены, в которые Илья эмоционально вовлечен – Петр, диктующий признание Ни-

не, и воображаемый образ Нины, танцующей под ночным небом, – воспроизводятся не с телефона, а в модальности воображения героя. Так этот реалистичный фильм задает современные правила детективной композиции.

«Чистое» кино

Вернемся в прошлое. 1920-е годы были крайне продуктивными: сформировалось широкое поле для всевозможных авангардных экспериментов в области чисто изобразительного кинематографа, появились фильмы с абстрактной драматургией, абсурдистские и сюрреалистические фильмы. Немецкий экспрессионизм был далеко не единственным полем для этих экспериментов – так, французский режиссер Абель Ганс еще в 1915 году снял экспериментальную комедию **«Безумие доктора Тюба»** с участием Альбера Дьёдонне, который в роли яйцеголового ученого менял при помощи некоего волшебного порошка облик своей собаки, знакомых и посетителей – при съемках использовались кривые зеркала.

Немецкий художник-авангардист Ханс Рихтер выпустил картины **«Ритм 21»** (1921) и **«Ритм 23»** (1923), которые стали одними из первых абстрактных фильмов в мире. В них действовали черные, белые и серые прямоугольники разных оттенков и размеров, которые изменялись в размерах и двигались на черном, белом или сером фоне, пытаясь вытеснить друг друга из кадра, – несмотря на отсутствие «правильных» героев и драматургии, изобразительный конфликт был построен Рихтером в соответствии с канонами драматургии.

Экспериментальный фильм французского режиссера Ре-

не Клера **«Антракт»** (1924) рассказывает совершенно абсурдную историю, но снят в соответствии с законами драматургии – в нем есть пролог (старая пушка сама по себе ездит по крыше высокого здания, затем появляются два персонажа, которые заряжают пушку и целятся из нее в зрительный зал); экспозиция (абстрактный монтаж снятых на пленку парижских пейзажей и выступления балерин), первый переломный пункт (смерть балетмейстера), центральный переломный пункт (на похоронах балетмейстера катафалк ускользает от процессии, начинается погоня), кульминация (очень быстрый монтаж дорожных пейзажей в самых разных ракурсах и кадров, снятых с «американских горок»), второй переломный пункт (гроб пулей вылетает из катафалка), обязательная сцена (балетмейстер поднимается из гроба и «расстреливает» из волшебной палочки всю похоронную процессию); финал (балетмейстер падает сквозь прорванный экран в зрительный зал, но кто-то – очевидно, зритель – пинком отправляет его обратно в экран).

Великолепным примером сюрреалистического кино стал фильм **«Раковина и священник»** (реж. Жермен Дюлак, 1928). История (если это можно так назвать) начинается с того, что одетый в черное священник разливает темную жидкость в колбы из большой раковины и разбивает каждую колбу – раковина при этом не пустеет. Входит увешанный медалями офицер, торжественно разбивает раковину саблей и уходит. Священник ползет за ним на четвереньках по ули-

цам города…

Цепочка нелогичных, таинственных и эротических приключений, которая продолжается более получаса, приводит к тому, что раковина вновь оказывается в руках священника. Он начинает пить из нее темную жидкость, и фильм на этом заканчивается.

А в 1929 году появляются три шедевра – городская симфония **«Дождь»** голландца Йориса Ивенса, героем которой является город в предвкушении дождя, во время дождя и после дождя; образец сюрреализма **«Андалузский пес»** 1928 года Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, в котором отсутствует сюжет как таковой, но есть герои, есть действие, есть систематическое появление определенных визуальных образов и есть, например, **монтаж по геометрическому подобию**, когда контуры изображения в начале следующего монтажного кадра напоминают контуры изображения в конце предыдущего монтажного кадра; и уникальное поэтическое документальное кино Дзиги Вертова **«Человек с киноаппаратом»** (1929). Вертов стремился создать новый, уникальный и универсальный, специфический язык кино за счет движения, монтажа, манипуляций временем и пространством. Он демонстративно отказался от сценария, титров, актеров, декораций и костюмов, вынуждая зрителя самого стараться понять содержание фильма, созданного благодаря монтажу.

«Человек с киноаппаратом» чуть более чем за час от-

ражает жизнь трех крупных городов СССР – Москвы, Киева и Одессы – с утра до вечера. Интересно, что к «вечеру» плотность экранного действия не снижается, а нарастает, и кульминация приходится на последние шесть минут фильма. В картине около 3000 монтажных кадров (не считая широкого использования полиэкрана, двойной экспозиции, зеркальных отражений и наплывов), из них около 300 приходится на последние шесть минут, причем не менее 200 – на последние две минуты, при этом за последние полминуты перед зрителем проходит, пожалуй, более 100 монтажных кадров.

В ряде кадров фигурируют брат режиссера Михаил (Моисей) Кауфман, оператор картины, и жена режиссера Екатерина Свилова – монтажер фильма. Киноаппарат, возвышающийся над толпами людей, как марсианский треножник, бешеный ход времени, слом традиционного искусства, вездесущий киноглаз – только некоторые из символов Дзиги Вертова в этом фильме.

Как мы видим, около 100 лет назад у кинематографистов-новаторов одновременно развивался интерес к «чистому» кино, как не основанному ни на чем реальном, вплоть до полного сюрреализма, так и основанному только на неигровых кадрах, отснятых в документальной манере. Это имело очень важные последствия.

Например, мастер сюрреализма Луис Бунюэль спустя годы перенес приемы «чистого» кино в сюжетное кино – и появились такие жестко сатирические фильмы, как:

● **«Ангел-истребитель»** (1962), знатные герои которого по необъяснимым причинам в течение многих дней не могут выйти из дома после вечеринки – и постепенно опускаются до жертвоприношений.

● **«Дневная красавица»** (1967) по роману Жозефа Кесселя, который рассказывает всю историю с точки зрения главной героини, сыгранной Картин Денёв, – при этом установить, когда именно она живет реальной жизнью, а когда грезами, становится по ходу истории все труднее и труднее.

● **«Скромное обаяние буржуазии»** (1972) – на этот раз буржуазные герои Луиса Бунюэля никак и нигде не могут пообедать. Бунюэль продолжал экспериментировать со сменой модальностей – например, герои могли, проснувшись, не вернуться в реальность, а перейти в другой сон. Кульминация фильма – жестокий расстрел всех героев фильма, которым впервые за полтора часа экранного времени удалось приступить к обеду, – также происходит в одном из снов.

● **«Этот смутный объект желания»** (1977) – эротизированная комедия по роману Пьера Луиса «Женщина и паяц» происходит на фоне растущей террористической опасности (которая реализуется в финальном взрыве), при этом главную героиню играют сразу две актрисы (Кароль Буке и Анхела Молина), что вносит неясность, какая именно из версий главной героини существует в реальной жизни, если действие фильма вообще имеет отношение к реальности.

Одновременно с основоположниками «чистого» кино по-

являлись кинематографисты, которые учились создавать сконструированную, вымышленную реальность.

Псевдодокументальное кино

Как мы помним, уже в 1924 году Сергей Эйзенштейн создал полностью сконструированный фильм, не основанный ни на каких конкретных событиях, но отражавший историю русских протестов 1905–1907 годов в целом, – **«Стачка»**.

Тот же рецепт Эйзенштейн применил при производстве фильма **«Броненосец „Потемкин“»** (1925). Результат позволил режиссеру с полным основанием утверждать, что фильм выглядит как хроника, но работает как драма. После того как погибал матрос Григорий Вакуленчук (реальное историческое лицо, унтер-офицер, один из организаторов мятежа на корабле), зритель понимал, что важна не личность, а сумма людей. В драматургии фильма действуют три коллективных героя: матросы броненосца «Князь Потемкин-Таврический», их враги – офицеры корабля и правительственные войска и жители Одессы: по сути, женский персонаж, ведь большинство одесситов в фильме – женщины. Таким образом, в фильме присутствует и элемент мелодрамы – единение корабля и Одессы разрушает мелодраматический злодей.

Воспринимать картину как хронику не мешало тогда, как не мешает и теперь, то что большая часть событий, отраженных в фильме, либо протекала совсем не так, как было показано, либо вовсе не имела места. Так, никто не накрывал вы-

строенных на палубе матросов брезентом перед расстрелом, и обычая такого на флоте никогда не было (брезент могли постелить *под ноги* матросам, что, согласитесь, не то же самое) – но жуткое зрелище покрытых брезентом людей, обреченных на смерть, действовало на зрителей безотказно.

Аналогично во время беспорядков в Одессе не было расстрела мирных жителей среди бела дня на Потемкинской лестнице. Трагические события происходили ночью в порту при участии криминальных элементов; возможно, вследствие провокации властей (что напоминает один из сюжетных ходов «Стачки»). «Одесская» лестница нужна была Эйзенштейну как визуальный символ рокового, неудержимого водопада – массы, как в «Стачке», беспорядочно и обреченно катятся вниз, за ними волна за волной идет смерть.

Драматургия фильма соответствовала структуре пятичастной классической трагедии:

1. Экспозиция: эпизод «Люди и черви».
2. Завязка: эпизод «Драма на тендере».
3. Прогрессия усложнений: эпизод «Мертвый взывает».
4. Кульминация: эпизод «Одесская лестница».
5. Развязка: эпизод «Встреча с эскадрой».

В кульминации мы видим радость единения матросов и одесситов, подчеркнутую ярким натуральным освещением, длинными планами и раскрашенным вручную флагом броненосца. Многие из тех, кого камеры показывают в этих сце-

нах, вскоре будут мертвы. Радость сменяется ужасом, а длинные планы – контрастом длинных и коротких. Еще более высокое напряжение достигается через визуальный конфликт – солдаты в белых гимнастерках оттесняют вниз по лестнице горожан, одетых преимущественно в темные тона, ярко освещенную лестницу перерезают стволы винтовок и тени, падающие от солдат, и т. д. Малым, но чрезвычайно впечатляющим аттракционом внутри большого аттракциона с одесской лестницей служила знаменитая детская коляска, упущенная убитой солдатами матерью и бесконечно долго катившаяся вниз по лестнице. Кульминация завершается выстрелами броненосца (действительно имевшими место) по городу.

Фильм завершался отображением реального исторического события: «Потемкин» без единого выстрела проходил сквозь эскадру – это позволило закончить картину на высокой ноте и опустить дальнейшее трагическое для команды броненосца развитие событий (надо сказать, довольно популярный прием при адаптации реальности). Эмоциональное воздействие фильма было настолько мощным, что восстание на одном отдельно взятом корабле легко трактовалось как символ (или, пользуясь терминологией самого Эйзенштейна, **синекдоха** – часть вместо целого) всего революционного движения России.

«Броненосец „Потемкин“» произвел огромное впечатление на кинематографистов всего мира. Датский режиссер

Карл Теодор Дрейер воспользовался идеями Эйзенштейна, работая над своим французским фильмом **«Страсти Жанны д'Арк»**.

Жанна д'Арк – безусловно почитаемая и любимая французская народная героиня. Первые фильмы о ней были поставлены еще на заре кинематографа, а в 1920-е годы ее популярность вспыхнула с новой силой в связи с тем, что в 1920 году католическая церковь причислила Жанну д'Арк к лику святых. В преддверии 1929 года – года 500-летнего юбилея начала деяний девы-воительницы – компания Société générale des films предложила датскому режиссеру Дрейеру, уже тогда довольно известному в Европе, экранизировать роман Жозефа Дельтейля «Жанна д'Арк», за который писателю была присуждена литературная премия Фемина 1925 года.

Несмотря на то что Дельтейль значится в числе авторов сценария фильма, итоговая концепция Дрейера была следующей:

- фильм должен быть основан на оригинальных протоколах допросов Жанны д'Арк. Из протоколов следует выбрать наиболее принципиальные вопросы судей и ответы Жанны;
- не имеет смысла загромождать повествование обсуждением обвинений Жанны в колдовстве, военных преступлениях и попытке самоубийства, так как главные пункты отречения, которое она должна подписать, касались ее убеждений;

● в картине должен соблюдаться принцип единства времени и места действия – несмотря на то что процесс продолжался около пяти месяцев, фильм окажет более сильное эмоциональное воздействие, если все его события, от первого допроса до казни, будут происходить в рамках одного дня.

Сам Дрейер определял свой фильм как «документальный» – и делал это, очевидно, под впечатлением от «Броненосца „Потемкин“» Эйзенштейна. Зритель «Страстей Жанны д'Арк» должен почувствовать себя свидетелем событий 1431 года в Руане, когда Жанна д'Арк, находясь под огромным давлением судей, подписала «отречение от заблуждений», была осуждена на пожизненное заключение, а затем отказалась от отречения и пошла на костер. Не так важно было, чтобы декорации и костюмы соответствовали эпохе, как то, что актеры должны работать без грима, наклеек и париков, играть максимально реалистично и произносить в кадре свой текст – несмотря на то что студия отказала Дрейеру в звуковом оборудовании и фильм был снят по традиционной «немой» технологии.

Кроме того, Дрейер не планировал снабжать фильм начальными титрами с именами исполнителей – кто главная героиня, и так хорошо известно, а как зовут остальных героев, не очень существенно. Тем не менее все основные действующие лица, прописанные Дрейером в его сценарии, соответствовали реальным историческим персонам – главный судья

епископ Пьер Кошон, наместник инквизиции Жан Леметр, ругатель и ненавистник обвиняемой прокурор Жан д'Эстиве, ответственный за психологическое воздействие на обвиняемую монах Николя Луселер, сочувствующий монах Жан Массье, английский граф командор Ричард Уорик и другие. Таким образом, если зритель хорошо знает детали процесса над Жанной д'Арк, то из поведения героев и их реплик он легко сделает выводы, кто есть кто. Если же нет – главной героиней фильма останется сама Орлеанская дева, ее антагонистом будут коллективные герои, члены суда и английские солдаты, а сочувствовать ей будет тоже коллективный герой – французский народ.

Как и «Броненосец „Потемкин"», фильм «Страсти Жанны д'Арк» состоит из пяти частей – правда, они не предваряются титрами, как у Эйзенштейна, но чисто технически эта структура работала даже по той простой причине, что каждая из частей должна была занимать отдельную катушку, а между показами катушек пленки в кинотеатрах были неизбежные небольшие технические паузы. Пять частей соответствовали структуре античной трагедии.

1. *Экспозиция*: идет заседание суда, судьям не удается сбить Жанну с толку и вынудить ее к признанию против себя.

2. *Завязка*: действие перемещается в камеру Жанны; над девушкой издеваются английские солдаты, а судьи пытаются обмануть ее, передав ей через монаха Луселера поддельное письмо от короля Карла VII.

3. *Прогрессия усложнений*: Жанну пытаются запугать в камере пыток, она лишается чувств, и ей пускают кровь.

4. *Кульминация*: сопротивление Жанны сломлено, она отрекается от своих убеждений.

5. *Развязка*: героиня находит в себе силы отказаться от признательных показаний и идет на казнь во имя французского народа.

Большую часть достаточно крупного бюджета фильма Дрейер потратил на создание декораций внутренней часовни, где проходит заседание суда в первой части фильма, тюремной камеры с примыкающим караульным помещением, в которой Жанна (Рене Жанна Фальконетти) находится во второй части фильма, камеры пыток с комнатой для допросов, где проходит третья часть фильма, и зданий и площади города Руан, где проходят четвертая и пятая части фильма. Декорации играют важную роль, создавая атмосферу неуверенности, дезориентации и клаустрофобии.

Этим результатом были постоянно опухшие от слез глаза героини на крупных планах. 80 % метража фильма составляли крупные планы – или средние, которые выглядели как крупные, поскольку на них был запечатлен один человек на монотонном фоне. Монтаж фильма был не столь агрессивным, как монтаж картины «Броненосец „Потемкин“», но все же достаточно энергичным – в фильме было около 1500 склеек, то есть средняя длина монтажного кадра составляла

4 секунды. Инквизиции нужно получить от темной девушки, не умеющей ни читать, ни писать, страдающей галлюцинациями, признание в том, что ее видения не от бога, а от дьявола, – судья и прокурор выстреливают вопрос за вопросом, обвиняемая из последних сил отбивается.

Итак, экспозиция: заседание суда во внутренней часовне. В первых кадрах фильма мы видим руки, листающие копии протоколов допросов – возможно, те самые, что находятся во Французской национальной библиотеке или в библиотеке Орлеана. Это заявка Дрейера на то, что он показывает зрителям документальную историю. Затем мы видим общий план внутренней часовни – и даже если не обращаем сознательного внимания на то, как странно сконструировано это помещение, что в нем даже окна находятся не на одном уровне, то впечатление от гнетущей атмосферы этого неправильного, скособоченного места подспудно действует на нас и не забывается. Никакие правила комфортного монтажа не соблюдаются, с каждой минутой мы все больше дезориентированы и все лучше понимаем героиню, которая не знает, с какой стороны ей ждать удара. Открыто сочувствующего монаха Николя де Упвиля (Жан д'Юд) выводят английские солдаты, из союзников Жанны остается только Массье (Антонен Арто), которому приходится выражать свои чувства более сдержанно.

Гнетущая атмосфера разыгранного, заранее спланированного процесса становится все тяжелее. Прокурор д'Эстиве

(Андре Берлей) набрасывается на Жанну с бранью и оскорблениями, пару раз камера «качелями» подлетает к разгневанному британскому солдату с каской образца Первой мировой войны на голове, судья Кошон (Эжен Сильван) умело манипулирует собранием, заставляя всех голосовать «за» по критически важному вопросу (в XV веке не носили таких касок и не голосовали поднятием рук, это отсылки к современности, притом далеко не последние). Вице-инквизитор Леметр (Жильбер Даллю, в справочной информации часто неверно указывают Мишеля Симона, который появился в этом фильме на пару секунд в роли безымянного судьи) почти не участвует в действии, даже он здесь – лицо подневольное.

Оставшись в камере одна, Жанна видит на полу светотеневой рисунок в виде креста, отброшенный тенью оконной рамы. Неожиданный знак – крест, священный символ жертвенности и страданий во имя людей – приободряет ее, она берется за соломенный венок, который плетет в камере. Аллюзия на терновый венец и фигуру Христа очевидна! В камеру входят английские солдаты, они издеваются над Жанной и отнимают у нее кольцо, выкрутив ей руку (перед распятием у Христа отняли последнее). Появляется Луселер (Морис Шюц), он возвращает девушке кольцо, вызывая ее доверие. Это завязка – Луселер обманывает Жанну, представившись посланцем короля Карла VII. Входят судьи… В конце второй части снова появляются солдаты и продолжают свои

насмешки, они надевают на голову Жанны ее венок и дают ей в руки перо, повторяя: «Дочь божья!» – так же как Пилат саркастически называл Иисуса «Царем иудейским».

Эпизод в камере пыток – отдельный шедевр операторской работы Рудольфа Мате. Мы видим инструменты палача в самых противоестественных ракурсах, пару раз камера ныряет под пыточное колесо – точка зрения человека, который, увидев орудие пыток, падает в обморок. И Жанна лишается чувств. И судьи, и англичане опасаются за ее жизнь – подсудимая не должна умереть до приговора! Девушке пускают кровь, она приходит в себя, она готова к дальнейшей психологической обработке.

Наконец Жанну выводят на площадь. Она переводит взгляд с цветов, которые растут на церковном дворе, на могилу, которую только что выкопали на церковном кладбище. Усталость, ужас и давление судей ослабляют ее волю – девушка подписывает отречение. Командор Уорик (Камилл Барду) взбешен – ему не нужно было отречения Жанны, английская корона требовала от него смертельного приговора.

Жанну, теперь пожизненно заключенную, стригут наголо ножницами, явно сделанными в XX веке (в этой же части мы увидим священника в современных очках). Параллельный монтаж – жестокое выступление уличных акробатов. Вместе с состриженными волосами служитель выметает соломенный венок Жанны, ее терновый венец – и в этот момент она прозревает и осознает, что подаренная ей жизнь

не имеет смысла, только смерть поможет ей выполнить ее предназначение и станет подлинной жертвой французскому народу. Она требует судей, она собралась с силами и отказывается от признательных показаний! Судьи возвращаются в камеру, их переживания искренни, даже д'Эстиве и Кошон плачут – по версии Дрейера, они не желали смерти подсудимой, им нужно было лишь защитить собственную правоту перед лицом Церкви. Жанна д'Арк наконец-то получает желанное причастие – и теперь ее смерть неминуема.

Осужденную снова выводят на площадь. К столбу, на котором ей предстоит сгореть, приколачивают табличку «Еретичка, богохульница, вероотступница, идолопоклонница» – с тем же успехом там могло быть написано «Царь иудейский». Камера Рудольфа Мате не скупится на перевернутые ракурсы, в одном из кадров мы видим безногого инвалида; разгорается костер – и вместе с ним разгорается бунт, люди бегут, мальчик оплакивает лежащую на мостовой убитую мать, пушка поворачивается на лафете – все это приветы «Броненосцу „Потемкин“» Эйзенштейна.

Интересный пример псевдодокументального подхода: **«Это случилось здесь»**[58] (реж. Кевин Браунлоу, Эндрю Молло, 1965) – фильм об оккупации Великобритании нацистской армией в годы Второй мировой войны.

---

[58] Оригинальное название It Happened Here – парафраз названия романа американского писателя Синклера Льюиса It Can't Happen Here – «У нас это невозможно».

Концепция псевдодокументального кино получила неожиданное развитие благодаря Орсону Уэллсу, который в 1970–1976 годах работал над фильмом **«Другая сторона ветра»** с участием своей последней жены и соавтора, красавицы-хорватки Ойи Кодар, и одновременно выпустил фильм **«Фальшивка»** (1973).

«Фальшивка» – формально документальный фильм, фильм-очерк, посвященный проблеме достоверности и мистификации. В начале фильма Уэллс обещает, что все рассказанное им в течение следующего часа будет правдой, а затем иллюстрирует заявленные темы историями художников-фальсификаторов Элмира де Хори и Клиффорда Ирвинга.

Усыпив бдительность зрителей этими широко известными реальными историями, которые Уэллс перемежал с историями из собственной жизни, он завершает фильм (обещанный час к этому времени уже прошел!) запутанной историей о том, как его жене достались 22 работы Пикассо. Оказывается, Ойа Кодар однажды отдыхала в той же деревне, что и Пабло Пикассо. Великий художник обратил внимание на прекрасную женщину и написал 22 ее портрета. Все портреты Ойа Кодар забрала с собой, после чего была организована выставка 22 неизвестных картин Пикассо. Пришедший на нее художник был в бешенстве, но потом обнаружил, что все выставленные портреты – подделки…

Далее следовал пассаж о том, что фальшивки написал

дед Ойи Кодар, Уэллс и Кодар разыгрывали диалог деда и Пикассо, и наконец Уэллс признавался, что обещанный час правды уже кончился, а вся история про Пикассо была выдумана – не зря же сам великий художник говорил: «Искусство – это ложь, которая говорит правду»… Фильм не понравился широкой аудитории и получил противоречивые отклики критики, которые сегодня сменились полным признанием.

Судьба последнего полнометражного проекта Орсона Уэллса **«Другая сторона ветра»** сложилась еще менее удачно. Основная часть фильма, смонтированная как бы из десятков разных кинопленок разного качества, отображает ход вечеринки в честь 70-летнего юбилея классического голливудского режиссера Джейка Ханнафорда (Джон Хьюстон), который наутро после праздника погиб в автокатастрофе. На вечеринке Ханнафорд показывает собравшимся смонтированные части своего незавершенного экспериментального фильма «Другая сторона ветра» в надежде на то, что глава студии, увидев готовые кадры, обеспечит картине финансирование, необходимое для ее завершения. Но продюсер не является на вечеринку, так что замысел Ханнафорда заранее обречен.

Тем не менее праздник продолжается, Ханнафорда снимают десятки камер. Попутно всплывает вторая причина, по которой фильм не может быть завершен, – звезда картины, молодой актер Джон Дейл, оскорбленный поведением Хан-

нафорда во время съемок эротической сцены, ушел с площадки и не вернулся. Мы видим, как надежды Ханнафорда на завершение фильма гаснут – обещанная финансовая помощь от внешних инвесторов не пришла, и даже ученик Ханнафорда, а ныне успешный и богатый режиссер Брукс Оттерлейк (Питер Богданович) отказался помочь своему наставнику. В финале Ханнафорд уезжает на спортивном автомобиле, и это последний раз, когда его видели живым…

Последние слова Ханнафорда, звучащие в фильме:

> Помните берберов с Атласских гор? Они не позволяли снимать себя. Верили, что камера что-то высасывает из души. Что древний глаз из волшебного ящика – зло… Как око Медузы. Кто знает? Ведь если внимательно посмотреть, то вовсе нет никакой добродетели. Живые соки высосаны из потрясающих пейзажей и красивых людей, из девушек и юношей – до смерти[59].

Разумеется, параллельно с псевдодокументальным рассказом о юбилейной вечеринке Ханнафорда мы смотрим его экспериментальный фильм, снятый как пародия на европейское авторское кино 1970-х годов – без слов, с почти все время обнаженными героями (героиню играет Ойа Кодар).

С одной стороны, если бы фильм был завершен и выпущен тогда же, до конца 1970-х, нет сомнений в том, что он был бы замечен как несущий совершенно новую форму, и авторам

---

[59] Перевод К. Ахметова.

современных фильмов, смонтированных как бы из кадров, случайно снятых на смартфон, не пришлось бы еще раз эту форму изобретать.

С другой стороны, ностальгическое и одновременно сатирическое содержание тоже не осталось бы незамеченным. Самые заметные портреты поколения, сделанные в «Другой стороне ветра» Орсоном Уэллсом:

- Джейк Ханнафорд, похожий одновременно на Эрнеста Хемингуэя и классических голливудских режиссеров с репутацией «мачо», таких как Джон Хьюстон (исполняющий эту роль) и Джон Форд.
- Брукс Оттерлейк, молодой режиссер, добившийся коммерческого успеха и забывший своих покровителей. Персонаж во многом списан с исполнителя этой роли, режиссера и писателя Питера Богдановича.
- Джульетта Рич (Сьюзан Страсберг) – «опасный» кинокритик, списанный с Полин Кейл, очень много сделавшей для разрушения доброго имени Орсона Уэллса.
- Билли Бойл (Норман Фостер) – бывший успешный актер-ребенок, теперь мало кому нужный.
- Джонни Дейл (Боб Рэндом) – молодой актер, привлекающий своей красотой, но не умеющий играть.
- Зара Валески (Лилли Палмер) – звезда немого кино, сохраняющая гламурный блеск и поныне, списана с Марлен Дитрих.

К сожалению, из-за разнородных источников финансирования материалы фильма еще до окончания монтажа стали предметом имущественных споров. Режиссеру удалось смонтировать из имевшихся у него копий несколько эпизодов фильма общей продолжительностью около 40 минут, часть материала не была озвучена. После смерти Орсона Уэллса надежды на завершение «Другой стороны ветра» уже почти не оставалось, но в 2017 году компания Netflix выкупила все права на материалы картины и запустила проект восстановления фильма. В 2018 году он был смонтирован известным режиссером монтажа, лауреатом «Оскара» Бобом Муравски. Недостающие реплики Джона Хьюстона озвучил его сын, актер Дэнни Хьюстон, музыкальное сопровождение к фильму написал Мишель Легран, работавший с Орсоном Уэллсом над «Фальшивкой». Премьера фильма состоялась 31 августа 2018 года на Венецианском кинофестивале, на Netflix картина появилась 2 ноября 2018 года. Возможно, это самый инновационный фильм Уэллса.

Из более поздних псевдодокументальных фильмов хотелось бы отметить:

- **«Первые на Луне»** Алексея Федорченко (2005) – фильм о довоенной лунной программе СССР, ее участниках и их судьбе. Псевдодокументальный характер съемки обоснован тем, что, согласно истории, всех участников космического проекта постоянно снимали скрытыми камерами везде, где они жили и тренировались.

● **«Россия 88»** Павла Бардина (2009) – фильм, снятый в духе любительского видео, рассказывает о вымышленной неонацистской группировке «Россия 88», основанной на деятельности реальных российских неонацистских группировок, которую возглавляет некий Александр «Штык» (Петр Федоров), история которого напоминает историю шекспировского Тибальта. Кульминация фильма – убийство Штыком друга его сестры Юли (Вера Строкова) кавказца Роберта, и последующее самоубийство Юли и самого Штыка. У этого глубоко антиэкстремистского фильма были серьезные проблемы с показом – он попал в крайне ограниченный прокат только в 2010 году и был несколько раз признан экстремистским.

● **«Я все еще здесь»** Кейси Аффлека (2010) – фильм-мистификация о том, как знаменитый актер Хоакин Феникс прекратил свою актерскую карьеру и ушел в хип-хоп. Производство фильма сопровождалось соответствующим перформансом со стороны Феникса, который действительно прекратил появляться на светских мероприятиях, отпустил волосы и бороду и некоторое время нигде больше не снимался. После выхода картины Феникс вернулся к обычной жизни и работе.

Глава 6
Драматургия становится современной

Зачем просто, когда можно сложно: рамочная композиция

Говоря о кольцевой драматургической композиции, мы уже упоминали вариант структуры, в которой история обрамлена независимым действием.

Рамочная драматургическая структура – структура, в которой история обрамлена независимым действием, не входящим в нее.

«Рамка» истории не является частью сюжета (так же как рамка, в которую вставлена картина или фотография, не является частью изображения), в отличие от кольцевого эпизода.

Прекрасный пример «рамки» – пролог и эпилог фильма **«Молчание моря»** (реж. Жан-Пьер Мельвиль, 1949) по знаменитой повести Веркора, подпольно изданной в 1942 году французским Сопротивлением. Повесть фактически представляла собой притчу о том, как мирным жите-

лям следует вести себя с оккупантами. Действие «Молчания моря» Веркора происходит в доме рассказчика – день за днем он и племянница терпят присутствие немецкого офицера-оккупанта, не говоря ему вслух ни слова, сколько бы он ни признавался в своем бесконечном уважении к Франции, ее народу и культуре:

> Я не уверен, что все наши поступки нам были в ту пору понятны и ясны. По молчаливому согласию мы с племянницей решили ничего в нашей жизни не менять, ничего – мы вели себя так, будто офицера не существовало, будто он был призраком[60].

Мельвиль, бывший боец Сопротивления, который после войны мечтал начать карьеру кинорежиссера, обратился за разрешением на экранизацию «Молчания моря» лично к Веркору. Его реалистичный фильм должен был отражать не только мир повести (картина снималась исключительно на реальных локациях и на натуре при естественном освещении), но и обстоятельства вокруг нее – разумеется, не связанные с историей, которая рассказывалась в повести. Поэтому фильм начинается с псевдодокументальной, якобы подсмотренной камерой сцены передачи одним связным Сопротивления другому чемоданчика с агитационными материалами – в чемоданчике оказывалась и книга Веркора. Далее следовало, собственно, основное действие. В финале рас-

---

[60] Веркор. Избранное / Пер. Н. Столяровой и Н. Ипполитовой. – М.: Радуга, 1990. С. 24.

сказчик произносил за кадром последние строки из книги:

> Моя племянница, как обычно, готовила завтрак. Она молча подала мне молоко. Мы молча пили. На дворе сквозь туман просвечивало бледное солнце. Мне показалось, что очень холодно.

Последний абзац текста книги появлялся на экране, сменяясь надписью на последней странице:

> Эта книга выпущена на средства одного из патриотов. Издание отпечатано во время нацистской оккупации 20 февраля 1942 г.

Таким образом, история, рассказанная в повести, была обрамлена краткой историей самой повести.

Очень интересно устроена картина **«Жить»** Акиры Куросавы, выпущенная в 1952 году после грандиозного успеха его фильма **«Расёмон»**, который сам по себе был колоссальным переворотом для всего кинематографического сторителлинга. В отличие от литературной основы фильма – повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», в начале которой мы читаем знаменитую реплику: «Господа! Иван Ильич-то умер», – фильм начинается как обычная история жизни.

● Герой по имени Кандзи Ватанабэ (Такаси Симура) – пожилой бесполезный бюрократ-вдовец, и горожане зря ждут от него поддержки строительства детской площадки. Инициирующим событием фильма становится визит к врачу – Ватанабэ узнает, что у него рак желудка и жить ему осталось меньше года. Весьма кружным путем, пройдя через непони-

мание родных и удовольствия ночной жизни Токио, Ватанабэ сталкивается с собственной сотрудницей, которой нужно подписать заявление об увольнении по собственному желанию – она нашла себя в производстве детских игрушек.

● Этот пример становится вдохновляющим для Ватанабэ – он открывает для себя неожиданную мысль, что каждый, в том числе и он, способен сделать что-то важное. Ватанабэ решает помочь горожанам со строительством детской площадки – и оказывается, что ради этого он способен не только выйти за пределы своей юрисдикции, но даже вступить в конфронтацию с местным криминалом.

● И вдруг мы видим поминки Ватанабэ. Оказывается, он уже умер, и его бывшие коллеги пытаются выяснить, как же он превратился из безразличного бюрократа в страстного защитника интересов простых людей. Они осознают, что Ватанабэ знал о скорой смерти, хотя и не рассказал об этом своим детям.

● Мы видим последние часы жизни Ватанабэ – на построенной им детской площадке он сидит на качелях под крупными хлопьями снега.

● В финале фильма мы возвращаемся сначала в управу, где на месте Ватанабэ теперь служит другой чиновник, а затем – снова на детскую площадку.

В данном случае рамочная композиция, которая дает возможность Куросаве отвлекаться от истории жизни главного

героя на другие темы, позволяет ему не только вслед за Толстым раскрыть тему ожидания смерти как мотива для поиска смысла жизни, но и ощутимо задеть социальные аспекты – бессмысленную деятельность бюрократии, проблемы здравоохранения, семейных отношений и урбанизации.

Блестящей находкой стала рамочная структура повествования фильма Михаила Калатозова **«Красная палатка»** (1969), посвященного катастрофе полярной экспедиции генерала Умберто Нобиле на дирижабле «Италия» в 1928 году.

Фильм начинается с флешбэка в виде псевдодокументального фильма о полярных экспедициях. В итальянской версии картины 83-летний Умберто Нобиле (Питер Финч) смотрит этот документальный фильм в 1968-х годах в своей римской квартире по телевизору, в советской версии монтажа – это просто воспоминание, вызванное беспокойной совестью героя. Спустя 40 лет после рокового полета дирижабля «Италия» генерал все еще сомневается в своих действиях во время катастрофы и после нее. Поэтому в своем воображении он вызывает участников событий – многие из этих людей давно умерли – к себе в квартиру. Первым приходит шведский пилот Эйнар Лундборг (Харди Крюгер), затем вымышленная героиня Валерия (Клаудия Кардинале). В итальянской версии фильма они «мистически» возникают при помощи спецэффекта, в советской – просто оказываются в кадре. В дальнейшем появляются штурман Филиппо Цаппи (Луиджи Вануччи), метеоролог Финн Мальмгрен (Эдуард Марце-

вич), капитан парохода «Читта ди Милано» Романья (Массимо Джиротти), начальник экспедиции на ледоколе «Красин» профессор Рудольф Самойлович (Григорий Гай), пилот Борис Чухновский (Никита Михалков). Последним приходит норвежский полярный путешественник-исследователь Руаль Амундсен (Шон Коннери).

Умберто Нобиле требует «гостей» судить его, вспоминая все трагические подробности полярного путешествия, – и мы видим серию крупных флешбэков, рассказывающих о событиях экспедиции, ее провале и спасении оставшихся в живых.

Постепенно мы выясняем, что у Нобиле осталось много поводов чувствовать свою вину. Часть его экипажа погибла при катастрофе дирижабля. Координаты выживших долго были неизвестны из-за того, что его радист Бьяджи (Марио Адорф) не мог привести в порядок рацию, а в конечном счете это сделал инженер Трояни (Юрий Соломин). Нобиле не смог остановить рискованную вылазку Мальмгрена, Цаппи и штурмана Мариано (Донатас Банионис) из лагеря, в результате которой Мальмгрен погиб. Чехословацкий ученый Бегоунек (Юрий Визбор) временно ослеп. Наконец, именно в поисках экспедиции Нобиле погиб Руаль Амундсен.

Когда на лед приземлился Лундборг, Нобиле поддался его уговорам и оставил экспедицию, хотя сначала требовал, чтобы первым из лагеря вывезли раненого механика Чечоне (Отар Коберидзе). В итоге Нобиле согласился лететь пер-

вым, полагая, что так он сможет лучше координировать спасательную операцию. На борту «Читта ди Милано» он в спешке диктует радисту (Леонид Каневский) телеграммы, но вскоре выясняет, что снят с командования и больше не может ничего сделать…

В последней «рамочной» сцене обвинители готовы признать Нобиле виновным, но Амундсен отвергает их обвинения, утверждая, что никто не вправе судить Нобиле. Амундсен и Нобиле остаются вдвоем, и только Амундсену Нобиле признается в том, что сел в самолет Лундборга, потому что «вспомнил о горячей ванне». Последние слова Амундсена, обращенные к Нобиле: «Спи и мечтай о великих делах века – великих делах и обо всем, что нам довелось увидеть». В эпилоге фильма мы видим глазами Нобиле его воспоминания о льдах Арктики под эпическую музыку Эннио Морриконе в итальянской версии фильма или Александра Зацепина в советской.

Рамочная драматургическая композиция и глубокое погружение в эмоциональное состояние героя, полжизни переживавшего свою вину, выводят «Красную палатку» за пределы жанров приключенческого фильма и фильма-катастрофы и делают его психологической драмой. Учитывая то, что сегмент с 83-летним Нобиле продолжает арку героя, «рамку» «Красной палатки», пожалуй, можно считать в некоторой степени «кольцом».

Аналогичную драматургическую конструкцию использо-

вал Джеймс Кэмерон в сенсационном фильме **«Титаник»** (1997). В 1996 году кладоискатель Брок Ловетт (Билл Пэкстон) организует с борта российского научно-исследовательского судна «Академик Мстислав Келдыш» поиски ожерелья с редким бриллиантом «Сердце океана» в обломках утонувшего в 1912 году «Титаника». В сейфе, который искатели сокровищ поднимают на поверхность, нет бриллианта, но есть рисунок обнаженной молодой женщины с этим бриллиантом на шее, датированный 14 апреля 1912 года, в день удара корабля об айсберг. 100-летняя женщина Роуз Доусон Калверт (Глория Стюарт) заявляет, что это ее портрет. На борту «Келдыша» она рассказывает группе Ловетта о первом и последнем плавании «Титаника», о себе в возрасте 17 лет (Кейт Уинслет) и об истории любви с бедным художником Джеком Доусоном (Леонардо Ди Каприо), который не только спас ей жизнь, но и помог справиться с чувством собственной неполноценности, которое мешало ей отказаться от брака с богачом Каледоном Хокли (Билли Зейн).

Многие детали истории Джека и Роуз напоминают канонические повороты сюжета трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Как и в случае «Красной палатки», эпизод с героиней в возрасте 100 лет продолжает ее арку героя, придавая рамочной композиции признаки «кольца». Эпилог решен в модальности воображения (или расширенного сознания) – засыпая (или умирая) в своей каюте на «Келдыше», Роуз видит себя 17-летней вместе с Джеком на «Титанике»,

и погибшие герои аплодируют им.

Ближе к жизни: рамочно-кольцевая композиция

В разделе «Советское довоенное кино» мы уже воздали должное Сергею Эйзенштейну и его дилогии **«Иван Грозный»**, в которой он самостоятельно реализовал принципиально новую для того времени концепцию единого, изобразительно-повествовательного кино. Но несколько раньше, чем Эйзенштейн, – и максимально четко – это открытие сформулировал Орсон Уэллс своим дебютным фильмом **«Гражданин Кейн»**. Что не менее важно, вместе со сценаристом Херманом Манкевичем он создал биографию несуществующей личности, решенную нелинейно, причем одновременно в кольцевой и рамочной структуре:

- повествование начинается с финала;
- специальный прием: присутствие журналиста, не являющегося героем истории, позволяет передать множественность субъективных точек зрения;
- объективных точек зрения в фильме нет, и это приближает историю к реальной жизни, в которой также не существует объективной точки зрения, включая нашу собственную, а есть только точки зрения рассказчиков, на надежность которых нам приходится полагаться.

Все это делает Орсона Уэллса и Хермана Манкевича весь-

ма крупными инноваторами кинематографа.

Орсон Уэллс рассказывал:

> Я довольно долго вынашивал мысль: рассказать одну и ту же историю несколько раз, показать одну и ту же сцену, но увиденную разными глазами… Манку идея понравилась, и мы начали искать человека, который стал бы центром этой истории. Какую-нибудь крупную американскую фигуру – не политика, потому что нужен был человек мгновенно узнаваемый. Первым нам пришел в голову Говард Хьюз. Однако мы довольно быстро сообразили, что нам требуется газетный король[61].

Основным прототипом главного героя они выбрали Уильяма Рэндольфа Херста – основателя компании Hearst Communications, которая процветает и сегодня, одного из самых влиятельных людей в США, издателя и политика, создателя крупнейшей американской газетной сети и изобретателя „желтой“ журналистики. Это решение оказалось роковым и для фильма, и для Орсона Уэллса, хотя Херст был далеко не единственным прототипом Кейна, у которого было много общего, например, и с другим газетным магнатом – Робертом Резерфордом Маккормиком, владельцем *Chicago Tribune*.

Прологом и эпилогом фильма служат два очень похо-

---

[61] Уэллс О., Богданович П. Знакомьтесь – Орсон Уэллс / Пер. С. Ильина. – М.: Rosebud Publishing, 2011. С. 110.

жих мини-эпизода. В первом камера проникает все глубже и глубже в Ксанаду – замок Кейна – непосредственно перед моментом смерти главного героя. В последнем – спустя некоторое время, когда ценное имущество Кейна описывают, а то, что кажется приказчикам ненужным хламом, сжигают, камера покидает Ксанаду. Итак, зрителю сразу рассказали конец истории – главный герой умер.

Такого новшества не было в более ранних известных нам фильмах с подобной драматургической структурой – **«Кабинет доктора Калигари»** и **«День начинается»**. В обеих картинах история рассказывается в модальности воспоминания – одним длинным флешбэком, как в «Кабинете доктора Калигари», или тремя флешбэками, как в фильме «День начинается», но развязка остается неизвестной зрителю до конца. И вот настало время новой драматургии – нам открывают развязку фильма, давая понять, что интересно, не чем кончается история, а почему она так кончается.

Но драматургическая композиция «Гражданина Кейна» еще сложнее. После пролога, в котором главный герой умирает, мы видим сцену редакционного совещания, на котором журналисты кинохроники смотрят документальный фильм о Кейне (такие оправданные флешбэки нам знакомы по «Тексту», «Солярису», «Красной палатке», но «Гражданин Кейн» был раньше всех) и ищут в его жизни «изюминку».

«Бутон розы» («rosebud») – слово, произнесенное геро-

ем в начале фильма перед смертью и подслушанное медсестрой, становится инициирующим фактором журналистского расследования, которое предпринимает Томпсон. Что значил «бутон розы» для Кейна – тайна, которую до конца фильма пытается и не может разгадать проныра-журналист.

Правда, любому, кто видел фильм, очевидно, что сестра милосердия никак не могла расслышать последнее слово героя – ведь ее попросту не было в комнате. Возможно, это ошибка, допущенная Уэллсом на съемках, – в сценарии не указано, что сиделка входит после реплики Кейна, как это сделано в монтаже.

С другой стороны, «Гражданин Кейн» вовсе не посвящен журналистскому расследованию. Фильм – о Кейне, а не о Томпсоне. Журналистское расследование – лишь механизм для соединения разных эпизодов основной истории. И это подводит нас к понятию **рамочной** драматургической структуры.

Формально мы следим за журналистом Томпсоном, который расследует интригу «бутона розы», на самом же деле нас занимает жизнь Чарлза Фостера Кейна, о которой мы узнаем от кого угодно, но только не от самого Кейна, поскольку он уже мертв. Помимо документального фильма, который мы смотрим вместе с Роулстоном и его журналистами и в котором главный герой раскрывается как общественная фигура – богач, политическая личность, гражданин, мы в лице Томпсона:

● Читаем дневник попечителя Тэтчера (Джордж Кулурис) – с его точки зрения главный герой был и остался непослушным ребенком, который постоянно тратил деньги и не оправдал возложенных не него надежд:

> Это был обыкновенный счастливый негодяй, испорченный, беспринципный, не отвечающий за свои поступки.
>
> Его состояние, значительно увеличившееся вследствие разумного руководства, по условиям опеки было передано ему в день его двадцатипятилетия. Среди многочисленных приобретений, сделанных мной для него, пока я был доверенным опекуном, нужно отметить одну крупную операцию – покупку нью-йоркской газеты „Инквайрер“. Эта газета стала его любимой игрушкой.
>
> Через три года, после того как он получил право контроля над „Инквайрером“, я счел своим долгом, хотя больше и не являлся его опекуном, откровенно указать ему на всю опасность его поведения…[62]
>
> …Я повторяю, ему была неведома самая элементарная человеческая порядочность.
>
> Его невероятная вульгарность, полное неуважение…[63]

● Встречаемся с Бернштейном (Эверетт Слоун), бывшим

---

[62] Уэллс об Уэллсе / Пер. М. Ямпольского, К. Разлогова, Г. Кремнева и др. – М.: Радуга, 1990. С. 134.

[63] Там же. С. 137.

бухгалтером Кейна, теперь – председателем правления компании. Воспоминания Бернштейна о Кейне полны ностальгии и грусти:

> Тэтчер. Это был самый большой дурак, которого я когда-либо встречал!..
>
> …Нажить много денег – не штука, если именно в этом состоит цель вашей жизни. Возьмите мистера Кейна – ему нужны были не деньги! Мистер Тэтчер никогда не понимал его. Иногда даже и я не понимал…
>
> …В те дни мистер Кейн был большим человеком. Только один парень, его бывший друг Джед Лиленд…[64]

● Встречаемся с Джедедией Лилендом (Джозеф Коттен), который рассказывает об истории отношений Кейна с женщинами, о том, как отношения со Сьюзен Александер помешали политической карьере Кейна и заставили его поступиться принципами, и о том, каким «на самом деле» был Кейн. Его привязанность к Кейну смешана с обидой, ведь тот когда-то уволил его из газеты:

> Вы хотите знать, что я думаю о Чарлзе Кейне… Ну… Я считаю, что в своем роде это был великий человек! Но он не афишировал этого. (*Усмехаясь.*) Он никогда не говорил о себе. Он никого не посвящал в свои тайны. Он лишь намекал на них. Он был человеком обширного ума… Но я не знаю человека, который высказывал бы более противоречивые мнения… Возможно, это

---

[64] Там же. С. 139.

> происходило потому, что в его руках была власть и он мог говорить не стесняясь… Чарли жил сознанием своего могущества и был всегда опьянен им… Но он ни во что не верил, кроме как в Чарли Кейна! В течение всей своей жизни у него не было другой веры, кроме веры в Чарли Кейна… Я думаю, что он и умер без веры во что-либо другое… Наверное, это очень тяжело…[65]

● Встречаемся со Сьюзен Александер (Дороти Камингор), бывшей любовницей Кейна, ставшей его второй женой. Сьюзен неуравновешенна, при первой встрече она выгоняет Томпсона и только при второй рассказывает, что считает Кейна эгоистом, который все делал только ради себя:

> Он никогда даже не упоминал о женитьбе, пока все это о нас не появилось в газетах… и пока он не провалился на выборах… Эта Нортон тогда развелась с ним… Почему вы улыбаетесь? Говорю вам, что его и в самом деле интересовал мой голос. (*Резко.*) Как вы думаете, зачем он построил этот оперный театр? Я этого не хотела. Я не хотела петь. Это была его идея… всегда все было так, как ему хотелось, всегда, кроме одного раза, когда я ушла от него[66].

● Наконец, встречаемся с Раймондом, беспринципным бывшим дворецким Кейна, которого играет Пол Стюарт. Раймонд готов продать сведения о «бутоне розы» за $1000. Он говорит, что у Кейна «были заскоки» и что многое из то-

[65] Там же. С. 155.

[66] Там же. С. 178.

го, что говорил Кейн, включая, вероятно, и «бутон розы», «не имело ни малейшего смысла»[67].

Важно, что эпизоды, повествующие о тех или иных периодах жизни Кейна, расположены не в хронологическом порядке. Сначала мы видим Кейна-ребенка, потом – очень старого Кейна, затем Кейна-юношу, после чего перед нами появляется Кейн средних лет. И это вполне соответствует тому, как работают воспоминания в реальной жизни, ведь мы никогда не можем вспомнить никакую цепочку событий в хронологическом порядке, всегда «прыгаем» с одного на другое.

Фильм должен был стать безусловной сенсацией, а Орсона Уэллса следовало немедленно признать живым классиком кино. Но злым гением Уэллса и «Гражданина Кейна» стал сам Кейн – точнее, его прототип – Уильям Рэндольф Херст. Узнав по многим приметам в Чарлзе Фостере Кейне себя, Херст сделал все, что мог, чтобы «Гражданин Кейн» не вышел на киноэкраны. Говорят, что глава студии Metro-Goldwyn-Mayer Луис Б. Майер предлагал Джорджу Шеферу $842 000 – полную стоимость производства фильма – за уничтожение негатива и всех копий «Гражданина Кейна». Когда картина все же вышла, Херст приложил все усилия, чтобы максимально ограничить ее прокат, а также повлиять на авторитетов киноиндустрии, чтобы сделать Уэллса нежелательной персоной. Из всех номинаций на «Оскар», которые

[67] Там же. С. 190.

получил «Гражданин Кейн», наградой стала только одна – «Оскар» Уэллсу и Манкевичу за лучший сценарий.

А в 1950 году мировой сенсацией заслуженно стал фильм режиссера Акиры Куросавы **«Расёмон»**. Экранизация рассказов Акутагавы Рюноскэ показывает одни и те же события с точки зрения разных героев – этот сюжет вместе с кольцевой структурой был заимствован из рассказа «В чаще», а «рамкой» истории служила переосмысленная канва рассказа «Ворота Расёмон».

● Дровосек Кикори (Такаси Симура), священник и бродяга прячутся от дождя под воротами города Расёмон и обсуждают историю убийства самурая Такэхиро (Масаюки Мори) в местном лесу. Кикори нашел в лесу связанного и мертвого самурая, а священник в тот день видел этого самурая и его жену Масако (Матико Кё).

● На суде разбойник Тадзомару (Тосиро Мифунэ) утверждает, что он заманил самурая в лес, где связал его и изнасиловал его жену, после чего выдержал честную схватку с самураем и победил.

● Масако рассказывает совершенно другую версию событий – Тадзомару изнасиловал ее и ушел. Пока она была без сознания, кто-то убил ее мужа.

● Сам Такэхиро, с которым судья связался через медиума, утверждает, что после изнасилования Масако попросила Тадзомару убить его. Разбойник в ответ на это предложил самураю отпустить женщину или убить ее. Тогда Масако бе-

жала, а Тадзомару освободил самурая, который покончил с собой.

● Но Кикори утверждает, что все истории были ложью. На самом деле Тадзомару умолял Масако остаться с ним, но женщина вместо этого освободила мужа. Такэхиро не собирался драться с Тадзомару, и они вступили в бой только из-за насмешек Масако. Дуэль была жалкой и неуклюжей, и Тадзомару лишь случайно победил самурая.

● У ворот Расёмон дровосек, священник и бродяга находят брошенного младенца. Бродяга забирает у ребенка кимоно и амулет, мотивируя это тем, что все люди все равно руководствуются только эгоистичными интересами, и уходит. Однако Кикори объявляет, что у него уже есть шесть детей и что теперь он будет заботиться обо всех семерых. В глазах священника это реабилитирует человечество. Когда Кикори выходит из ворот Расёмон с ребенком на руках, прекращается дождь и появляется солнце.

Таким образом, в фильме «Расёмон» «кольцом» можно считать сцену суда, поскольку она имеет непосредственное отношение к истории самурая, его жены и разбойника. Так же как и в фильме **«Гражданин Кейн»**, в котором о жизни главного героя рассказывают его бывшая жена, бывший друг, бывший покровитель и другие, все свидетели передают существо событий крайне субъективно – все они в чем-то заинтересованы, а это значит, что все они – ненадежные рас-

сказчики. Так что, вполне возможно, самое достоверное свидетельство о жизни Кейна – это документальный фильм, который смотрят журналисты в первом акте картины, а самое достоверное свидетельство о драме, разыгравшейся в чаще леса, предоставляет лесоруб, не знакомый ни с кем из участников дела.

Важны и детали «Расёмона», которые рассказывают историю визуально и не менее красноречиво, чем в повествовании. Помимо самостоятельно изобретенной им «уэллсовской» драматургии, Куросава использует, в частности, глубинные мизансцены – чтобы показать всех героев одновременно, и съемки широкоугольной оптикой – чтобы сделать кадры максимально резкими по всей площади. А кошмарный ливень, который идет все время, пока дровосека и священника гнетет ужасное чувство бессмысленности существования среди алчных и лживых людей, и сменяется солнцем, когда появляется надежда? Что это, если не единое, повествовательно-изобразительное кино?

Исключительно интересный пример рамочно-кольцевой драматургической композиции демонстрирует пятисерийный фильм **«Чернобыль»** (Крейг Мейзин/Йохан Ренк, 2019), использующий некоторые части текста романа «Чернобыльская молитва» Светланы Алексиевич.

Первая серия, которая называется «1:23:45», начинается с того, что в 1988 году, во вторую годовщину Чернобыльской катастрофы начальник комиссии по ее расследованию Ва-

лерий Легасов (Джаред Харрис) записывает на магнитофонные кассеты свои свидетельства против инженера Анатолия Дятлова и других руководителей Чернобыльской АЭС, прячет кассеты и кончает жизнь самоубийством. Это – рамочная сцена, которая не имеет отношения к собственно аварии и ее расследованию, которое закончилось судом.

Действие переносится в 1986 год, в квартиру пожарного Василия Игнатенко и его беременной жены Людмилы, – в 01:23:45 происходит взрыв, который виден даже из их окна. Имеющийся на станции персонал пытается ликвидировать последствия аварии, на электростанцию вызывают пожарных. Директор станции Виктор Брюханов, главный инженер Николай Фомин и Анатолий Дятлов приходят к выводу, что ситуация не очень опасна, поэтому руководство Припяти решает не заниматься эвакуацией жителей и приуменьшить значение инцидента.

Легасову сообщают, что на Чернобыльской АЭС произошла авария, все под контролем и он должен консультировать комитет по ликвидации аварии. Такова экспозиция картины, включая ее инициирующее событие.

Вторая серия «Пожалуйста, сохраняйте спокойствие» начинается с открытия белорусской ученой-ядерщицы Ульяны Хомюк (вымышленный персонаж), роль которой исполнила Эмили Уотсон, – она обнаруживает всплеск уровня радиации в Минске и определяет, что ее источник находится в Чернобыле.

Тем временем зараженных ликвидаторов, включая Василия Игнатенко, уже эвакуировали в Москву, где Легасов объявляет Михаилу Горбачеву, что ситуация на Чернобыльской АЭС исключительно серьезна. Вместе с главой комиссии Борисом Щербиной (Стеллан Скарсгард) Легасов отправляется в Чернобыль. Начинается тушение пожара бором и песком, город эвакуируют. В Припять приезжает Хомюк и предупреждает Легасова и Щербину о том, что неизбежен новый взрыв, если не осушить подвальное помещение. Начинается легендарная операция Алексея Ананенко, Валерия Беспалова и Бориса Баранова по осушению подвала. Это завязка всей истории.

Третья серия «Откройся широко, о Земля!» приносит новые проблемы – под станцией необходимо установить охладитель. Прокладкой тоннеля занимаются тульские шахтеры. Легасов понимает, что без точного знания причин аварии невозможно предпринять необходимые действия, и отправляет Хомюк в московскую больницу, где находятся все пострадавшие, в том числе принимавший решения Дятлов и его сотрудники, а также Игнатенко и приехавшая к нему Людмила. Выясняется парадоксальная деталь – взрыв произошел после остановки реактора кнопкой аварийной защиты АЗ-5.

Пока Щербина и Легасов докладывают комиссии о планах дезактивации региона, Людмила участвует в похоронах жертв катастрофы, в числе которых хоронят и Василия. В

этой серии сосредоточены важнейшие перипетии истории и ее центральный переломный пункт – начинает приоткрываться тайна катастрофы.

Четвертая серия «Счастье всего человечества» посвящена новым мерам по ликвидации последствий катастрофы и дезактивации региона. В расследовании причин аварии происходит прорыв – Хомюк нашла данные об аналогичном инциденте на Ленинградской АЭС в 1975 году.

Пятая серия «Вечная память» возвращает нас к началу кольцевого эпизода – в 1986 году за день до аварии Дятлов, Брюханов и Фомин принимают решение любой ценой провести испытание четвертого блока АЭС на безопасность.

В 1987 году проходит суд над Дятловым, Брюхановым и Фоминым. Выступления Хомюк и в особенности Легасова раскрывают подлинные причины аварии – из-за испытаний Дятлова реактор застопорился и произошел скачок напряжения. Аварийная остановка не помогла – из-за конструктивного дефекта мощность продолжала повышаться, пока не произошел взрыв. Показания Легасова сопровождаются флешбэками из 1986 года, и это работает точно так же, как аналогичные флешбэки из зала суда в фильме «Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» Оливера Стоуна.

Из показаний Легасова следует, что главным виновником аварии является не Дятлов, а государственная система, поощрявшая создание «экономичных» реакторов с уже известным конструктивным недостатком. Эти заявления делают

Легасова нежелательной персоной. Впоследствии, как нам уже известно из первой серии, он покончит жизнь самоубийством.

Пятичастная драматургическая структура «Чернобыля» – точный аналог структур фильмов **«Броненосец „Потемкин“»** и **«Страсти Жанны д'Арк» –** и так же, как в этих фильмах, она работает на достоверность восприятия. В части нелинейной композиции «Чернобыль» очень похож на фильм **«Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» –** с той разницей, что расследование обстоятельств главного события фильма происходит не годы спустя, а одновременно с работами по ликвидации последствий аварии. Кроме того, в «Чернобыле» есть «рамка», посвященная дальнейшей судьбе главного героя.

Почти ничего нового не добавит к пониманию рамочно-кольцевой драматургической композиции разбор картины **«Ирландец»** (Мартин Скорсезе, 2019) – но этот «мафиозный» фильм стоит проанализировать хотя бы потому, что в ряду таких знаменитых шедевров о мафии, как **«Крестный отец»** и **«Однажды в Америке»**, которые мы уже обсудили, этот фильм очень логично смотрится как заключительное высказывание на данную тему.

«Ирландец» посвящен одному из самых знаменитых нераскрытых преступлений XX века в США – исчезновению профсоюзного лидера Джимми Хоффы, которого в последний раз видели живым 30 июля 1975 года. Хоффа имел связи

с мафией северо-востока Пенсильвании, однажды был осужден за попытку подкупа присяжных. Три десятилетия спустя наемный убийца мафии Фрэнк «Ирландец» Ширан перед смертью рассказал юристу Чарльзу Брандту, что это он устранил Хоффу. История Ширана рассказана в сенсационном биографическом романе Брандта «Я слышал, ты красишь дома» – вместе с довольно объемными материалами, собранными им самостоятельно.

Фильм **«Ирландец» –** экранизация этой книги. Он начинается с рамочной сцены – сидящий в доме престарелых в инвалидном кресле Фрэнк Ширан (Роберт Де Ниро) вспоминает «славные» времена своей работы на мафию. По его словам, он начал «красить дома» еще в 1950-е годы, искренне считая, что эта работа ничем, в сущности, не отличается от того, чем он занимался на фронте во время Второй мировой войны.

Тут же Скорсезе вводит и кольцевой эпизод – 29 июля 1975 года Ширан и Рассел Буфалино (Джо Пеши), глава семьи Буфалино на северо-востоке Пенсильвании, выезжают с женами на свадьбу к племяннице Буфалино в Детройт.

Рассказ Ширана продолжается. Его долгая криминальная жизнь, многочисленные убийства, которые он совершил, – важная часть повествования, формирующая полный портрет главного героя. Превратности мафиозной судьбы сближают его сначала с Расселом Буфалино, а затем и с лидером крупнейшего в США профсоюза перевозчиков Джимми Хоффой

(Аль Пачино). Ширан становится его главным телохранителем.

В период президентства Джона Кеннеди между мафией и Хоффой появляются разногласия, Хоффа считает Роберта Кеннеди, генерального прокурора США, своим личным врагом, в то время как мафию семейство Кеннеди вполне устраивает. В 1964 году Роберт Кеннеди сажает Хоффу в тюрьму.

В 1971 году он получает досрочное освобождение и пытается восстановить свою власть в профсоюзе. Это все больше тревожит мафию, включая Буфалино. Хоффа ссорится со всеми профсоюзными и мафиозными лидерами. Ширан – единственный гангстер, который продолжает дружить с Хоффой.

30 июля 1975 года, на второй день пути на свадьбу, Буфалино говорит Ширану, что мафия приговорила Хоффу к смерти и именно Ширан должен привести приговор в исполнение. Для того чтобы Ширана и Буфалино нельзя было заподозрить в участии в убийстве Хоффы, для Ширана разработан специальный маршрут – он и Буфалино с женами остановились на ночь во Фремонте, штат Огайо. Утром 30 июля Ширан и Буфалино доехали до Порт-Клинтона, штат Огайо, откуда частный самолет перевез Ширана в Детройт, где он убил Хоффу. Тем же самолетом Ширан вернулся в Порт-Клинтон – подразумевается, что после этого они с Буфалино вернулись во Фремонт, выписались из отеля и как ни в чем не бывало поехали в Детройт на автомобиле.

Никого из мафии невозможно было привлечь к ответственности по делу об исчезновении Хоффы, но впоследствии и Ширан, и Буфалино, и другие гангстеры были осуждены по различным обвинениям – и один за другим умерли в тюрьме, только Ширан попал в дом престарелых. Родные отказались от Ширана, последним его собеседником в доме престарелых был священник – в заключительной сцене фильма он обещает Ширану вернуться к нему после Рождества. Как мы знаем, Ширан умер 14 декабря 2003 года, не дожив до Рождества.

Как и в случае других рамочных и рамочно-кольцевых фильмов, в которых главный герой присутствует в «рамке», ее можно трактовать и как «кольцо», поскольку в ней завершается арка героя. Арка Ширана завершается самым неблагополучным образом – его одиночество в доме престарелых разрушает все выстроенные ранее мифы о мафиозной дружбе, братстве, семейных ценностях и т. д.

Еще ближе к жизни: фрагментированная композиция

«Рамка» и «кольцо» навязывают зрителю ракурс, с которого вырисовывается цельная картина.

В жизни такого единого угла зрения, как правило, нет. То, что мы наблюдаем, похоже на мозаику разрозненных фактов и событий, и наша задача – все это объединить и понять, что происходит.

1960-е–1970-е годы – время появления произведений кинематографа, основанных на эпизодической, или фрагментарной, композиции, то есть состоящих из отдельных сюжетов, не связанных или слабо связанных друг с другом, но в целом создающих единую картину. Один из первых и важнейших больших фильмов с такой структурой – **«Сладкая жизнь»** Федерико Феллини (1960).

Фильм состоит из пролога, семи эпизодов и эпилога. Главный герой фильма Марчелло (Марчелло Мастроянни) наслаждается своим статусом модного репортера, допущенного в высшие слои общества. Его цель – написать книгу, но ему совершенно не до этого, его гораздо больше занимают богемные дамы. Встретив очередную женщину – среди них и богатая красавица Маддалена, которую играет французская кинозвезда Анук Эме, и американская звезда Сильвия (шведка Анита Экберг), – он вскоре расстается с ней и возвращается

к своей невесте Эмме (французская актриса Ивонн Фурно).

В итоге Марчелло окончательно находит себя в «сладкой жизни», а не в творчестве. Интересно, что от «Сладкой жизни» нам достался и неологизм «папарацци» – так звали одного из героев фильма, фоторепортера Папараццо.

Похожую структуру имеет **«Андрей Рублев»** Тарковского – фильм, который был закончен в 1966 году, но дошел до советского зрителя только в 1971-м. Картина состоит из пролога, восьми (в исходной версии фильма «Страсти по Андрею» – семи) эпизодов и эпилога, причем сам Андрей Рублев (Анатолий Солоницын) в прологе не появляется, а в эпилоге и вовсе нет героев, мы видим только работы Рублева.

По ходу основного действия Тарковский немного помогает зрителю – эпизоды отделены друг от друга титрами, причем на каждом титре приведено не только название эпизода, но и время действия.

«Страсти по Андрею» (1966 г.)	«Андрей Рублев» (1971 г.)
Скоморох. Лето 1400 г.	Скоморох. 1400 г.
Феофан Грек. Лето — зима — весна — лето 1405–1406 гг.	Феофан Грек. 1405 г.
	Страсти по Андрею. 1406 г.
Праздник. Весна 1408 г.	Праздник. 1408 г.
Страшный Суд. Лето 1408 г.	Страшный Суд. 1408 г.
Набег. Осень 1408 г.	Набег. 1408 г.
Любовь. Зима 1412 г.	Молчание. 1412 г.
Колокол. Весна — лето — осень — зима — весна 1423–1424 г.	Колокол. 1423 г.

Как видим, работая над исходной версией фильма, Тарковский считал важным, чтобы зритель знал масштаб времени, понимая, например, что новелла «Набег» рассказывает о событиях одного дня, а почти такая же по продолжительности новелла «Колокол» на самом деле длится год – не полгода, не несколько месяцев, а именно год, с весны до весны. Но спустя несколько лет режиссер полагается на самостоятельное осознание внутренней хронологии фильма зрителем.

Содержание картины важнее формальных дат. От эпизода к эпизоду фильм рассказывал о страданиях русского человека: «То татары по три раза за осень, то голод, то мор, – говорит Андрей Рублев Феофану Греку, представляя себе русскую версию Христа, крестный ход по заснеженной русской Голгофе и почти невидимых на фоне снега ангелов, – а он все работает, работает, работает, работает, несет свой крест

смиренно, не отчаивается, а молчит и терпит, только бога молит, чтобы сил хватило»…[68]. Рублев лишь единожды в течение всего фильма «берется за кисти» (фигурально) – чтобы в сердцах хватить краской по белоснежной монастырской стене, вспомнив, как по приказу Великого князя ослепили артель резчиков.

Оператор-постановщик фильма Вадим Юсов рассказывал о том, как кристаллизовался знаменитый кадр с Малым князем (Юрий Назаров, он же играл и Великого князя), обозревающим с возвышения последствия налета на Владимир. В сценарии значилось:

> Владимир трещит и стонет от пожаров. К небу поднимается черный дым, сажа летит по ветру. Завоеватели жгут, режут, грабят, словно уж и меры нет насилию, и граница возможной человеческой жестокости отодвигается все дальше и дальше.
>
> Младший князь подымается по древним стертым ступенькам для того, чтобы с самого верха взвесить, оценить и определить всю полноту своей мести, вскормленной ненавистью и безмерной жаждой власти.
>
> Он смотрит вниз, на пепел и крик, и его прозрачные глаза с маленькими, как маково зернышко, зрачками слезятся на высоком свободном ветру[69].

Когда все было подготовлено и кадр был выстроен, рядом

---

[68] Сценарий фильма «Андрей Рублев» // Искусство кино. 1964. № 4. С. 198.

[69] Там же.

с камерой появился Тарковский, который нес в руках двух гусей. Эта деталь не была запланирована, и не было времени для объяснений – режиссер заверил главного оператора в том, что все нормально, и после команды «Начали!» выпустил над черным людским водоворотом, который камера снимала верхним ракурсом, белых гусей, чтобы они довершили картину разгрома.

Все это, по мысли Тарковского, должен был увидеть, пережить, пропустить через себя великий русский художник, чтобы в финале, узрев чудо рождения колокола, нарушить обет молчания и сказать простому, косноязычному, самозванному и при этом гениальному колокольному мастеру Бориске (Николай Бурляев): «Вот пойдем мы с тобой вместе… Ты колокола лить, я иконы писать… Пойдем в Троицу, пойдем вместе… Какой праздник для людей! Какую радость сотворил – а еще плачет!» После этого Рублев и напишет «Троицу».

Три года подряд Госкино не выпускало картину в прокат и при этом отказывало в предоставлении фильма кинофестивалю в Каннах. Наконец «Совэкспортфильм» продал картину французской прокатной фирме, и министр культуры Франции Андре Мальро получил возможность предоставить фильм на внеконкурсный показ Каннского фестиваля. Внеконкурсная картина не могла получить Золотую пальмовую ветвь – но получила премию Международной федерации кинопрессы FIPRESCI, главный приз киножурналистов мира.

В СССР прославленный фильм обвинили в антиисторизме, Андрею Тарковскому не давали запускать новые проекты… На самом же деле думающему зрителю не надо было объяснять, что простой человек мучился не только в XV веке, что власти предержащие и их приспешники испокон веков в грош не ставили народ, что захватчиками на русской земле были не только татары и что хвастаться перед заморским гостями самым лучшим (как перед итальянскими послами в новелле «Колокол») – древний и актуальный русский обычай! А в знаменитых сценах со скоморохом и язычниками противопоставлялись не только древние славянские верования православной церкви, но и подпольная, неофициальная культура – узаконенной и официальной. «Зрители, конечно, все поняли, как я и ожидал», – написал в 1972 году Тарковский в своем дневнике[70].

Фильм вышел в ограниченный прокат только в 1971 году. Пока Тарковскому не давали работать, он совместно с драматургом Александром Мишариным писал сценарий фильма «Белый, белый день» – будущее **«Зеркало»**:

> Я еще не знал, о чем будет картина, не знал, как сценарно это будет оформлено и какую роль займет там образ, даже не образ, линия – это точнее, линия матери. Но я знал только одно, что мне все время снился один и тот же сон про место, где я родился.

---

[70] Тарковский А. А. Мартиролог: дневники. – Флоренция: Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008. С. 69.

> Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него. Эти сны были страшно реальны, причем даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне… …Мне казалось, по какой-то начитанности, что, реализовав этот странный образ, мне удастся освободиться от своих чувств, потому что это было довольно тяжелое ощущение, нечто ностальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя ничего впереди. ‹…› Ну, думаю, давай-ка я напишу рассказ. Однако постепенно все начало оформляться в фильм[71].

На этой картине Тарковский расстался со своим постоянным оператором Вадимом Юсовым:

> Он прочитал сценарий „Белый день“, то есть то, что потом стало называться „Зеркалом“, и сказал, что этот сценарий снимать не будет. Он его раздражает тем, что является биографическим, более того, автобиографическим. Впрочем, это многие говорили. Кинематографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину, потому что больше всего им не понравилась лирическая интонация, то, что режиссер посмел говорить о себе. В данном случае Юсов поступил честно. Тем не менее, когда картина была снята, он сказал: „Как мне ни прискорбно, Андрей, но

---

[71] Тарковский А. А. Уроки режиссуры. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Госкино РФ, 1993. С. 28.

это твоя лучшая картина“[72].

Средняя продолжительность эпизода в фильме – 3,5 минуты. В каждом эпизоде – случай из жизни рассказчика Алексея, его родителей или его сына Игната. События происходят в довоенное, военное и послевоенное время. Там, где требовалось ощущение истории, ощущение большого мира, режиссер без колебаний добавлял документальные кадры исторических событий – запуск стратостата «СССР», гражданская война в Испании, Великая Отечественная война, бомбардировка Хиросимы, советско-китайский пограничный конфликт на острове Даманском – и на фоне этой хроники Арсений Тарковский читал свои стихи. Одни и те же актеры играют разных персонажей – Игнат Данильцев играет и Алексея-подростка, и его сына Игната, а Маргарита Терехова – и Марию, мать Алексея, и его бывшую жену Наталью.

● Фильм начинается с того, что Игнат включает телевизор и смотрит документальный фильм о том, как врачу удалось избавить пациента от заикания, – знаменитый эпизод «Я могу говорить».

● Мы попадаем в довоенное время – Мария перед своим деревенским домом общается с проходящим мимо врачом (Анатолий Солоницын)… Чего или кого она ждет? Почему она плачет, когда на ее глазах и глазах маленького Алексея (Филипп Янковский) и его сестры горит соседский сарай? Ответ складывается из закадрового текста от автора и теле-

[72] Там же. С. 35.

фонного разговора Алексея с матерью в одном из следующих эпизодов – в 1935 году эту семью бросил отец (Олег Янковский).

● В наши дни Алексей ссорится по телефону со своей бывшей женой Натальей. Игнат, попав в квартиру отца, неожиданно встречается со странной женщиной (Тамара Огородникова), которая просит его прочесть отрывок из письма Пушкина, а затем исчезает. Это лишь один из мистических эпизодов фильма в числе других сказочных сцен, таких как знаменитая сцена с левитацией Марии.

● Опять довоенное время. Мария под проливным дождем бежит в типографию, где работает корректором. Кажется, она пропустила в очень важном издании ошибку из тех, что карались по «политической» статье Уголовного кодекса 58–14 «Контрреволюционный саботаж». Директор типографии (Николай Гринько) и сотрудница Лиза (Алла Демидова) тоже взволнованы, и мы знаем почему, ведь репрессировать могут всех…

● В военное время в эвакуации Алексей занимается военной подготовкой под руководством инструктора-инвалида (Юрий Назаров). У мальчика, ленинградского сироты, в портфеле оказывается граната-«лимонка», ребята балуются, у гранаты выдергивают чеку и швыряют ее за огневой рубеж, инструктор ложится на гранату, чтобы спасти детей, но граната учебная.

● Алексей за ширмой лежит в постели, врач (Александр

Мишарин) объявляет, что болезнь Алексея не лечится, – если больной не хочет жить, он умрет.

● В финале мы видим Марию в двух ипостасях – молодую до рождения детей и с маленькими детьми, и пожилую в исполнении Марии Тарковской-Вишняковой – родной матери Андрея Тарковского.

В повествовании использовались все виды модальностей – первичная реальность, воспоминания, сны, видения и мечты. Часть фильма снималась на черно-белую пленку, часть – на цветную, но это не отражало модальностей, более того, модальности срастались, поскольку, увидев на экране Маргариту Терехову или Игната Данильцева, зритель еще должен был понять, каких героев они в данный момент играют.

Поскольку сквозного действия в картине не было, фильм было очень сложно смонтировать.

> „Зеркало“ монтировалось с огромным трудом: существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Моментами казалось, что фильм уже вовсе не смонтируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи,

> обязательности, никакой логики. И вдруг в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю отчаянную перестановку, – картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязанно, словно соединенные единой кровеносной системой, – картина рождалась на наших глазах во время просмотра этого окончательного монтажного варианта. Я еще долго не мог поверить, что чудо свершилось, что картина наконец склеилась. ‹…› Но для того, чтобы это произошло, нужно было уловить смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков[73].

Именно «отчаянная перестановка» сделала знаменитую псевдодокументальную сцену «Я могу говорить» прологом фильма… Так Андрей Тарковский еще раз опередил свое время, создав эпизодическую композицию, не следующую фабуле, – по принципу нелинейности памяти человека. «Зеркало» и сегодня заставляет зрителя думать, вспоминать и говорить, путешествуя по бессознательному и приходя к осознанности, – вот почему я всегда рекомендую смотреть этот фильм, не думая о том, что картину почти полвека назад снял великий режиссер-классик. Гораздо проще драматургия «Зеркала» воспринимается человеком, который смотрит ее как современную постмодернистскую работу.

В большой степени именно фрагментарной драматургической композиции, пренебрегающей хронологией собы-

---

[73] Там же. С. 60.

тий, обязан своим успехом вышедший спустя 20 лет фильм **«Криминальное чтиво»** Квентина Тарантино. Если бы сюжет «Криминального чтива» был равен своей фабуле, мы бы увидели в нем довольно неинтересную историю боксера, который дважды заработал на одном и том же договорном матче.

В таком виде фильм начинается с того, как давным-давно капитан Кунс (Кристофер Уокен), навещая семью своего покойного военного друга, передал маленькому Бучу Кулліджу золотые часы его отца.

Затем, уже в наше время, герои фильма Винсент Вега (Джон Траволта) и Джулс Уиннфилд (Сэмюэл Джексон) едут забрать у молодежной банды, которая задумала «кинуть» Марселласа Уоллеса, местного мафиозного босса (Винг Реймз), некий драгоценный груз в чемоданчике. Выясняется, что тем же вечером Винсент по просьбе Марселласа идет в ресторан с его женой Мией (Ума Турман). В квартирке мошенников Винсент и Джулс попадают в засаду, но случайно выживают. Чудесное спасение действует на коллег по-разному – Винсент принимает его как должное, Джулс видит в нем знак и решает уйти из криминального бизнеса. Это принципиально важно для понимания управляющей идеи фильма в его нелинейной форме.

По дороге с «дела» приятели случайно убивают «наводчика» и заезжают к своему приятелю Джимми Диммику (сам Тарантино). Отмыться и отмыть от крови салон автомобиля

им помогает мистер Вульф (Харви Кейтель), специальность которого – разрешение проблем.

После этого Винсент и Джулс решают позавтракать, но попадают в очередную переделку: кафе начинает грабить вооруженная парочка, «Ринго» (Тим Рот) и Иоланда (Аманда Пламмер). После разрешения кризиса Винсент и Джулс остаются при чемоданчике и едут к Марселласу.

И только здесь наконец-то появляется главный герой фильма – Буч Куллидж, который вырос и стал профессиональным боксером (Брюс Уиллис). Но это чисто номинальный главный герой, он настолько неинтересен, что мы бросаем его и следим за Винсентом, который едет к своему приятелю Лансу (Эрик Штольц) за наркотиком – чтобы принять дозу перед свиданием с Мией Уоллес. Свидание заканчивается тем, что Мия чуть не умирает от передозировки.

Тем временем Буч завершает «договорной» бой чистой победой и должен как можно быстрее бежать из Лос-Анджелеса вместе со своей возлюбленной Фабианой (Мария де Медейруш). Вещи уже собраны, парочка переселилась из квартиры в мотель, но утром следующего дня выясняется, что Фабиана забыла забрать из квартиры золотые часы Буча, которые ему дороже всего на свете. Буч должен вернуть часы, но его уже ищут люди Марселласа.

Бучу везет, и сначала он убивает Винсента Вегу, который прятался в засаде, а затем ему удается вызволить из крайне неприятной ситуации самого Марселласа. Теперь они кви-

ты – и Буч с Фабианой отбывают на чоппере Зеда.

Из этой шаблонной фабулы со скучным главным героем Тарантино, перепутав все в сюжете, сделал нелинейную черную комедию с яркими антигероями – мы наблюдаем за двумя интересными гангстерами, которые случайно пережили экзистенциальный кризис. Правда, убитый по ходу истории Винсент Вега «оживает» и продолжает действовать, но зато фильм получил неожиданный жизнеутверждающий хеппи-энд и Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля 1994 года.

Правда, о Винсенте мы точно знаем, что он убит. Таким образом, для того чтобы расшифровать управляющую идею фильма, все-таки придется учесть нелинейность его композиции. Мы знаем, что после судьбоносной утренней встречи с молодыми авантюристами Джулс, в отличие от Винсента, решает бросить преступный мир. С каким результатом? О Джулсе мы больше ничего не знаем, поэтому не исключено, что у него все хорошо. Что же касается Винсента, он мертв – и, если вернуться к правде жизни, это естественный финал для бандита и наркомана.

За два года до этого Тарантино уже выпустил свой малобюджетный полнометражный дебют **«Бешеные псы»** (1992), герои которого убивали друг друга с той же легкостью, с какой закуривают сигарету, – и получил одобрение критиков за нелинейную драматургию сценария, построенную вокруг события, которое на экране не происходит, а

также за непринужденные диалоги. Тогда же Абель Феррара выпустил малобюджетного **«Плохого лейтенанта» –** с Харви Кейтелем в роли полицейского, который берет взятки, постоянно пьет, сидит на наркотиках, якшается с проститутками и домогается школьниц, а в финале начинает творить добро и погибает. Впрочем, Дэвид Линч еще в 1990 году выпустил **«Диких сердцем»**, в которых было столько крови и секса, что хватило бы на десять самых жестких фильмов Нового Голливуда, при этом в самый ответственный момент главному герою (Николас Кейдж) являлась Добрая фея Севера из «Волшебника из страны Оз». «Дикие сердцем», кстати, тоже получили Золотую пальмовую ветвь в Каннах.

Как в жизни: уничтожение конфликта (дедраматизация)

В фильме **«Психо»** (1960) по роману Роберта Блоха режиссер Альфред Хичкок вводит зрителя в заблуждение при помощи интриги, которая активно разворачивается в самом начале. Главную героиню (Джанет Ли) убивают на 47-й минуте картины.

Само по себе экранное убийство героини Джанет Ли стало одним из самых знаменитых достижений Хичкока в развитии киноязыка. Сцена призвана была вызвать у зрителя шок и ужас, показав, насколько на самом деле уязвим и беззащитен человек. При этом в сцене не должно было быть кадров, неприемлемых с точки зрения кодекса Хейса. Решив вернуть украденные в первом акте фильма деньги, героиня фильма становится под душ, что подразумевает очищение. Это начало сцены, намеренно медлительное – у зрителя, предчувствующего недоброе, нарастает ощущение тревоги… А затем темпоритм резко взлетает до предела!

Чтобы таким образом снять трехминутную сцену, потребовалась целая съемочная неделя в павильоне и 78 положений камеры. В сцене 52 монтажные склейки, большая их часть приходится на фрагмент с ножом. Сцена начинается и завершается средними планами, но большинство кадров снято крупным и сверхкрупным планом. В частности, снять

такую деталь, как душ, вода из которого течет прямыми струями, можно было только длиннофокусным объективом. В сцене нет ни одного комбинированного кадра, отображающего удар ножом в тело героини, – в единственном кадре, где мы видим нож на фоне ее тела, он показан *плашмя* – и так он выглядит еще страшнее. Кроме того, в сцене на самом деле нет настоящей «обнаженки» – для Джанет Ли разработали «костюм» из наклеек, создававший видимость наготы, а в части кадров ее подменяла дублерша Марли Ренфро. В качестве крови использовался шоколадный сироп. Сцена, завершающаяся воронкой воды, вытекающей из ванной, по ассоциативному подобию смонтирована наплывом со зрачком глаза убитой и воспринимается как образ ушедшей жизни. В сцене особенно хорошо заметно влияние советского монтажного кино. Кроме того, в ней очень важен звук. Изначально Хичкок планировал озвучивать сцену только атмосферными звуками – шумом воды, криками Джанет Ли и звуком ножа, втыкающегося в дыню. Однако постоянный «хичкоковский» композитор Бернард Херрман, которого мы помним по его работе над саундтреком к фильму «Гражданин Кейн», убедил режиссера в том, что с его музыкой сцена станет еще более впечатляющей. В результате Хичкок удвоил гонорар композитора.

Во второй половине фильма место главной героини занимает ее сестра (Вера Майлз). Ей удается раскрыть тайну Бейтса (Энтони Перкинс) – владельца мотеля, в котором по-

гибла девушка.

В том же 1960 году кинематографическая общественность уже была потрясена фильмом **«Приключение»** итальянца Микеланджело Антониони, но это было потрясение совсем другого рода. При первом просмотре фильма на 13-м Каннском кинофестивале 1960 года аудитория попросту освистала картину. Антониони и его подруге Монике Витти, исполнительнице главной роли, пришлось бежать из кинотеатра… Но никогда еще аудитория не меняла своих предпочтений с такой скоростью – после второго показа «Приключение» было номинировано на Золотую пальмовую ветвь (которая, впрочем, досталась «Сладкой жизни»), получило приз жюри за достижения в развитии киноязыка и имело колоссальный международный успех в прокате.

В итальянском языке, как и в русском, слово «приключение» (l'avventura) может означать также «любовное приключение». О нем, собственно, и речь, хотя это становится понятно не сразу.

● Первые 25 минут картины сосредоточены на красавице Анне, которую играет Леа Массари, и ее неудовлетворенности окружающим миром. Анна постоянно в центре внимания, а как только его становится недостаточно, она использует любой повод, чтобы напомнить о себе. Она скандалит с отцом. Она заставляет своего жениха Сандро, которого играет звезда Габриэле Ферцетти, заняться с ней любовью, пока Клаудия (Моника Витти), типичная подруга главной герои-

ни, явный персонаж второго плана, ждет на улице – ради этого Антониони выстроил глубинную мизансцену, которая показывает незначительность Клаудии. Во время прогулки на яхте Анна прыгает в воду в неположенном месте, а когда яхта останавливается и вся компания начинает купаться, поднимает тревогу из-за вымышленной акулы. После очередной ссоры Анны и Сандро мы видим, как от каменистого острова Лиска Бьянка, на котором высадились отдыхающие, отходит еле заметная на фоне пейзажа моторная лодка – больше Анну не увидим ни мы, ни герои фильма.

● Поиски Анны приводят Сандро, а за ним и Клаудию на Сицилию. В Мессине Сандро случайно встречается с некой одиозной особой, которая вызывает ажиотаж у толп (именно так) местных мужчин и представляется Глорией Перкинс, писательницей. В абсолютно пустой деревне близ Ното, куда Сандро и Клаудию приводят поиски Анны, они находят то, что искали. Но это не Анна, это они сами, они находят друг друга. Впрочем, если трактовать Анну после ее исчезновения как пустоту, можно считать, что Сандро и Клаудия нашли Анну.

● Герои приезжают в Ното. Сандро входит в гостиницу Trinacria, где, предположительно, находится Анна, а Клаудия, боясь встречи с подругой, у которой она отбила жениха, остается на улице – и ее окружает толпа местных мужчин, которым она кажется иностранкой. Клаудия и впрямь выглядит совершенно неестественно на фоне грубо обработанного

камня этого города – в отличие от мужчин, для которых он кажется совершенно естественным.

● На звоннице церкви колледжа иезуитов в Сиракузе Сандро предлагает Клаудии выйти за него замуж. Казалось бы, герои счастливы, но паутина колокольных веревок подсказывает нам, что они запутались. К тому же Сандро крайне недоволен собой – оказывается, прежде чем заняться строительным бизнесом, он мечтал быть архитектором. Следует сцена, в которой Сандро встречает на улице молодого архитектора и как бы нечаянно заливает его чертеж тушью…

● Развязка – в роскошном отеле San Domenico Palace в Таормине Сандро оставляет уставшую Клаудию в номере и идет на вечеринку, с которой не возвращается. Ранним утром Клаудия долго ищет Сандро в абсолютно пустых коридорах отеля – таких же пустых, как остров Лиска Бьянка и безымянная деревня. Наконец она находит его – в объятиях «писательницы» Глории Перкинс.

● Клаудия выбегает на парковку рядом с отелем, мы видим ее на фоне дерева с волнующейся кроной, на этот раз она – на фоне своей стихии. В этом фильме для Антониони женское – природное, мужское – каменное. Сандро выходит из отеля, ищет глазами Клаудию, волнуясь, безотчетно царапает кору дерева у входа в отель – этот монтажный кадр дан встык с монтажным кадром плачущей Клаудии, будто ей больно оттого, что Сандро царапает дерево. Сандро появляется на парковке и садится на скамейку, мы видим, что он

сокрушен и ждет вердикта Клаудии. Она подходит к нему с немым прощением… Финальный кадр разделен ровно напополам, правая его половина – глухая стена каменного дома, на заднем плане левой половины – горы и небо, в которое герои вместе смотрят, как в будущее. В их будущем – и безбрежное небо, и крутые склоны. А главное – Сандро и Клаудия находятся на левой, природной половине, это половина Клаудии – женщина простила и приняла мужчину.

Ловушкой, в которую Антониони поймал первых зрителей «Приключения» и которую они не смогли ему простить, была **дедраматизация** – преднамеренное уничтожение конфликта, отказ от традиционной драматургии. Антониони заставляет зрителя сначала сочувствовать переживающей внутренний кризис Анне, потом вместе с героями фильма искать пропавшую Анну, а затем вместе с ними же забыть, что Анна существовала. Так он рассказывает о внутреннем мире среднего класса – эти люди вялы, пассивны, совершают немотивированные поступки или вообще ничего не делают. На этом художественном приеме в той или иной степени построены все четыре главных фильма Антониони первой половины 1960-х годов – помимо «Приключения», это **«Ночь»** (1961, в главных ролях Марчелло Мастроянни, Жанна Моро и Моника Витти), **«Затмение»** (1962, в главных ролях Ален Делон и Моника Витти) и **«Красная пустыня»** (1964, в главных ролях Моника Витти и Ричард

Харрис). Их часто объединяют в «тетралогию отчуждения», посвященную проблемам общения, которые в постиндустриальную эру вышли на первый план, а сегодня только усугубились – сравните с тем, как эти же проблемы отрабатывают Кристоффер Боэ в постмодернистском фильме **«Реконструкция»** (2003), Алексей Попогребский в реалистичной притче **«Как я провел этим летом»** (2010) и Пол Томас Андерсон в драме **«Призрачная нить»** (2017).

Мы все исправим: петля времени

Еще одна проблема современной жизни состоит в том, что один рабочий день обычного человека невозможно отличить от другого рабочего дня, а один выходной – от другого выходного. Конец XX века породил любопытнейшую разновидность кольцевой драматургии, отражающую эту проблему и подсказывающую, как ее разрешить.

Пионером полнометражного кино о петле времени, судя по всему, стал СССР – Владимир Хотиненко снял фильм **«Зеркало для героя»** по одноименной повести Святослава Рыбаса еще в 1987 году. Поссорившись с отцом, герой фильма Сергей (Сергей Колтаков) попадает из 8 мая 1987 года в 8 мая 1949-го. В этот день происходит ряд событий – ограбление, во время которого убивают милиционера, обвал на шахте с человеческими жертвами, арест отца Сергея и рождение самого Сергея. Этот день повторяется для героя снова и снова, представляя собой, таким образом, кольцевую сцену в этой драматургической композиции. Петля времени разрывается, когда Сергею удается помириться с отцом, восстановив тем самым связь поколений.

Самый знаменитый представитель историй с этой драматургической конструкцией – фильм **«День сурка»** (реж. Харольд Рэмис, 1993). 1 февраля заносчивый и самовлюбленный ведущий прогноза погоды Фил Коннорс (Билл Мюр-

рей) предсказывает скорое наступление весны и выезжает со своим продюсером Ритой Хэнсон (Энди Макдауэлл) в город Панксатони, штат Пенсильвания, где ежегодно празднуется знаменитый День сурка (сурка тоже зовут Фил).

2 февраля Фил спустя рукава делает свой репортаж, но уехать не получается – оказался прав сурок Фил, который предсказал продолжение зимы, и выезд из города замело. Фил вынужден провести ночь в Панксатони – а наутро вновь наступает 2 февраля. После множества повторов Фил осознает, что даже смерть не является выходом и ему придется исправить множество ошибок. В конце концов Филу это удается – он делает блестящий репортаж, исправляет все проблемные ситуации в Панксатони, украшает праздничный вечер виртуозной игрой на пианино, которой он научился за время пребывания во временной петле, и признается в любви к Рите. Наступает 3 февраля.

Как и «Зеркало для героя», «День сурка» – фильм не о человеке, который застрял в одном и том же дне, а о том, что для того, чтобы преодолеть замкнутый круг общественных и личных отношений, нужно не пытаться бежать от них, а в первую очередь измениться самому, научиться вникать в проблемы других людей и найти в себе силы и способности помочь их решению.

Том Тыквер в фильме **«Беги, Лола, беги»** (1998) использует рамочно-кольцевую структуру. В «кольце» Лола (Франка Потенте), услышав по телефону о проблеме ее друга Ман-

ни (Мориц Бляйбтрой), который потерял 100 000 марок, немедленно бежит на выручку. У нее есть 20 минут на то, чтобы найти 100 000!

Лоле удается разрешить проблему с третьего раза: при первой попытке ее убивают, при второй убивают Манни, на третий раз все складывается настолько удачно, что у пары появляются собственные 100 000. В «рамке» мы видим интермедии с участием героев, находящихся в неопределенном пространстве и времени. Благодаря клиповой съемке и монтажу задается очень высокая динамика повествования, а коллажность – сочетание рисованной анимации и кадров как с главными героями, так и со случайными встречными и их флешфорвардами, снятых на кино- и видеопленку, – позволяет создать цельную картину с подробностями жизни многих людей.

Подобным образом – как фильм о миссии – организован и **«Исходный код»** (реж. Данкан Джонс, 2011). Военный летчик Колтер Стивенс только что выполнял боевой вылет в Афганистане – и вдруг он оказывается в пригородном поезде, который подъезжает к Чикаго. Пока Стивенс разбирается в ситуации, поезд взрывается. Стивенс попадает в «кольцо» и получает инструктаж – он должен найти террориста, который заминировал поезд, потому что после взрыва на железной дороге ожидается взрыв «грязной бомбы» в городе. После каждого взрыва Стивенс снова и снова попадает в «кольцо» и становится способным успешно выполнить задание

только после того, как полностью принимает ситуацию (он был убит в бою, и его мозг подключен к нейронным сенсорам системы «Исходный код», которая позволяет просматривать прошлое через остаточные коллективные воспоминания людей) и осознает свою ответственность, причем не только рационально, но и эмоционально, влюбившись в пассажирку Кристину (Мишель Монахэн).

Авторы истории наградили героя хеппи-эндом – оказалось, что исходный код отражает альтернативную реальность. Обезвредив террориста, Стивенс сообщает о нем не в свою реальность, а властям внутри альтернативной реальности – и не только спасает тысячи людей, но и обнаруживает, что его жизнь в этой реальности продолжается.

В экспозиции фильма **«Грань будущего»** (реж. Даг Лайман, 2014) рассказывается о том, что в 2015 году на Землю упал астероид с пришельцами, которых называют «мимики». Мимики быстро захватывают всю Европу. Четыре года уходит на то, чтобы разработать подходящее оружие против мимиков – экзоскелеты, которые могут использовать после курса обучения волонтеры. Первую победу над мимиками армия генерала Бригама (Брендан Глисон), наборную кампанию в которую организовал армейский пиарщик Уильям Кейдж (Том Круз), одерживает под Верденом, где особенно ярко проявляет себя сержант Рита Вратаски (Эмили Блант) – Ангел Вердена. А дальше начинается кино:

- У Кейджа и Бригама не складываются отношения, Бри-

гам разжалует Кейджа до рядового и бросает на передовую, где должно состояться генеральное сражение.

● Кольцевая сцена начинается за день до начала наступления – Кейдж проходит ускоренный «курс молодого бойца» и наутро вместе со взводом сержанта Фаррела (Билл Пэкстон) отправляется в бой. Высадка становится катастрофой для землян, но Кейджу случайно удается перед смертью убить необычайно большого синего мимика – после чего он возвращается в кольцевую сцену.

● Попав в «петлю времени», Кейдж сначала хочет предотвратить высадку войск, затем пытается спасти Риту Вратаски. Он узнает о том, что его способность возвращаться во времени неслучайна и может стать ключом к победе землян. Из трусливого пиарщика Кейдж превращается в непобедимого бойца с железным характером. Он упорно тренируется, испытывает сам и вместе с Ритой десятки вариантов развития событий, влюбляется в Риту.

● Лишившись способности возвращаться во времени, Кейдж вырабатывает план, ведущий к победе. Чтобы довести его до конца, у Кейджа и Риты есть только одна попытка. Вдвоем они не справятся – но к ним присоединяется взвод сержанта Фаррела (правда, он идет не за армейским пиарщиком, а за Ангелом Вердена). В миссии никто не выживает, но мимики побеждены.

● «Петля времени» размыкается. И вместо стандартной кольцевой сцены Кейдж попадает в более раннюю сцену –

перед встречей с генералом Бригамом. Война окончена без единого выстрела, все живы, но Рита теперь незнакома с Кейджем.

Авторам фильма удается воспользоваться приемом «петли времени», чтобы сделать ряд важных высказываний: не ждите удачи, упорно работайте, один в поле не воин, в решающий момент второго шанса у вас не будет, не надейтесь на награду. Удивительно, что самое оригинальное развитие «петля времени» получила в блокбастере о войне с пришельцами!

Глава 7
Концепция адаптации

В русскоязычных пособиях по драматургии традиционно мало внимания уделяется адаптации. Между тем многие прекрасные фильмы созданы как экранизации книг, пьес, реальных историй, других фильмов. Одними из первых адаптацией занялись Жорж Мельес и Джордж Альберт Смит – у обоих в фильмографии 1890-х годов есть картины «Фауст» и «Золушка»; в те же годы было снято несколько фильмов об Иисусе Христе. Знаменитый фильм Мельеса «Путешествие на Луну» считается экранизацией романов Жюля Верна «С Земли на Луну» и «Вокруг Луны».

Если посмотреть на список лучших американских фильмов по версии Американского института кино[74], окажется, что уже в первой десятке девять картин являются адаптациями: «Гражданин Кейн» (на основе реальной жизни Уильяма Рэндольфа Херста), «Крестный отец» (по одноименному роману Марио Пьюзо), «Касабланка» (по пьесе «Все идут к Рику»), «Бешеный бык» (основан на биографии Джейка Ламотты), «Унесенные ветром» (по одноименному роману Маргарет Митчелл), «Лоуренс Аравийский» (по автобиогра-

---

[74] AFI's 100 Years…100 Movies – 10th Anniversary Edition (www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition).

фии Томаса Эдварда Лоуренса), «Список Шиндлера» (по роману Томаса Кенилли «Ковчег Шиндлера»), «Головокружение» (по роману Пьера Тома Буало-Нарсежака «Из царства мертвых»), «Волшебник страны Оз» (по роману Лаймена Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз»).

Многие фильмы Андрея Тарковского – адаптации. «Иваново детство» – это адаптация повести Владимира Богомолова «Иван», «Андрей Рублев» – адаптация жизни Андрея Рублева, «Солярис» – адаптация повести Станислава Лема «Солярис», «Сталкер» – адаптация повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине», в «Зеркале» рассказывается истории семьи Андрея Тарковского.

Из 46 фильмов, собравших за последние четверть века более $1 млрд, 13 поставлены по мотивам комиксов компаний Marvel Comics или DC Comics, включая величайшего рекордсмена – фильм «Мстители: Война бесконечности» (реж. Энтони Руссо, Джо Руссо, 2018).

Некоторые киносюжеты пришли из совсем экзотических источников, таких как, например, песня («Конвой», реж. Сэм Пекинпа, 1978) или настольная игра («Морской бой», реж. Питер Берг, 2012).

Для чего на самом деле делаются адаптации? Существуют ли общие принципы успешной адаптации? Должен ли автор фильма придерживаться оригинала, который он взял за основу? Давайте разберемся.

Литература

Представьте себе, что вы занимаетесь киноадаптацией романа. Роман – это большое произведение, в нем может быть больше тысячи машинописных страниц. Считается, что объем стандартной страницы равен 1800 знакам. На одной сценарной странице примерно вдвое меньше знаков, причем в сценарии полнометражного фильма может быть не более 120 страниц (150–180, если разрешат писать в расчете на 2,5–3 часа экранного времени). Это значит, что, даже если подходить к адаптации романа как к его сокращению, придется урезать текст романа раз в десять. Но роман нельзя механически сократить в десять раз! Придется вычеркнуть из сюжета многих второстепенных героев, многие второстепенные события…

Если вы адаптируете для экрана чистую беллетристику, будет не так сложно, потому что такая литература пишется в точном соответствии с правилами, которым посвящена глава 1 этой книги. Классический пример: роман **«Мальтийский сокол»** был экранизирован в 1941 году режиссером Джоном Хьюстоном почти буква в букву. Когда сравниваешь монологи и реплики из фильма «Мальтийский сокол» с тем, что написано в романе, видно, что они наполовину совпадают, хотя, естественно, в фильме они короче.

Со сложной литературой, например с романом «Война и

мир» Л. Н. Толстого, так не получится. Картина, даже такая большая, как **«Война и мир»** Сергея Бондарчука, которая получила «Оскар» как лучший иностранный фильм в 1969 году, не может вместить в себя весь текст оригинала. «Война и мир» Бондарчука хорошо отражает последовательность и характер событий романа, но размышления, рефлексии, переживания героев он напрямую не передает.

Если же вы делаете полнометражный фильм из 15-страничного рассказа, вам предстоит обратная работа – расширение. Вы будете добавлять в историю события, второстепенных героев, возможно, даже антагониста, которых в оригинале не было.

Фильмы **«Тайная жизнь Уолтера Митти»** Нормана Маклеода (1947) и **«Невероятная жизнь Уолтера Митти»** Бена Стиллера (2013) поставлены по короткому довоенному рассказу «Тайная жизнь Уолтера Митти» Джеймса Тербера, но, кроме фигуры главного героя-мечтателя, у них нет ничего общего ни с рассказом, ни друг с другом[75].

Вот короткий отрывок из рассказа:

> …Капитан Митти встал и взял „на ремень“ свой неподъемный „Уэмбли-Викерс“.
>
> – Это сорок километров ада, сэр, – проговорил сержант.
>
> Митти допил бренди.

---

[75] В оригинале оба фильма и рассказ называются одинаково: The Secret Life of Walter Mitty.

– Что ж, – мягко проронил он, – как и повсюду.

Грохот орудий усилился, застучали пулеметы, неподалеку бормотали новые огнеметы. Выходя из землянки, Уолтер Митти мурлыкал „С моей милашкой“. На прощанье он помахал сержанту:

– Бывай!

Что-то толкнуло его в плечо.

– Я тебя по всей гостинице ищу, – заявила миссис Митти. – Зачем ты уселся в это кресло? А если бы я тебя не увидела?

– Все идет по плану, – туманно отозвался Уолтер Митти.

– Что? – переспросила миссис Митти. – Ты нашел эту, как ее? „Щенячью радость“? А это у тебя что?

– Галоши, – ответил Митти.

– Ну так надень их, чего ты ждешь?

– Я думал, – сказал Уолтер Митти. – Я иногда все же думаю.

Она посмотрела на него.

– Дома измерю тебе температуру[76][77].

В фильмах нет ни жены Уолтера Митти, ни гостиницы, ни магазина, ни галош, зато в картине 1947 года есть забавная пародийная шпионская история, а в картине 2013 года – прекрасная тема «Жизнь – это мир, его опасности, тайны и люди».

Итак, основной метод адаптации художественного произ-

---

[76] *The New Yorker*. 1939. 18 march.

[77] Перевод К. Ахметова.

ведения в художественный фильм – это сокращение (при адаптации большой формы) либо расширение (при адаптации малой формы). Но это далеко не все, что нам нужно знать о вещах, которые происходят с материалом литературного первоисточника.

Для успеха кинофильма очень важна так называемая коммерческая составляющая. И это в первую очередь сильная драматургия, построенная точно по правилам, – ставки высоки, напряжение растет, и каждое событие двигает историю вперед. Литераторы не обязаны так писать, они имеют полное право тратить целые страницы на рефлексии героев, описания природы и собственные философские выкладки. Книга может быть недостаточно драматургичной – сценарий не имеет на это права.

Роберт Макки советует:

> Прежде чем приступить к адаптации, перечитайте произведение несколько раз, не делая никаких записей, пока не почувствуете, что прониклись его духом… Как в случае с историей, которую вы придумываете с нуля, необходимо достичь почти божественного знания этого мира и никогда не думать о том, что автор оригинала уже все сделал за вас. Затем охарактеризуйте каждое событие фразой, состоящей из одного или двух предложений, описывая происходящее и не более того…
>
> Сделав это, прочитайте описание событий и задайте себе вопрос: „Хорошо ли рассказана история?“ Но

> сначала наберитесь храбрости, так как в девяти случаях из десяти вы поймете, что это не так…
>
> …Многих романистов нельзя назвать сильными рассказчиками, а среди драматургов они встречаются еще реже…
>
> …Займитесь переделкой. Неважно, в каком порядке были рассказаны события в романе, – расположите их в хронологическом порядке, словно они образуют жизнеописание. На их основе создайте поэтапный план, используя там, где это важно, структуры из оригинального произведения, но не стесняйтесь удалять сцены и, в случае необходимости, придумывать новые. Последнее окажется самым сложным, но вы должны дать материальное воплощение тому, что существует в умах персонажей. Не заставляйте героев произносить диалоги с пояснениями, а постарайтесь найти визуальные средства для выражения их внутренних конфликтов. От того, как это будет сделано, зависит, что вас ждет – успех или поражение. Ищите структуру, которая позволяет выразить дух оригинала, оставаясь в рамках ритмических особенностей фильмов, и не обращайте внимания, если критики скажут, что фильм совсем не похож на роман[78].

Результатом будет синопсис вашего фильма. В ходе этой работы могут измениться герои, события, время и место дей-

---

[78] Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер. Е. М. Виноградовой. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. С. 368.

ствия, и даже мрачный авторский финал запросто может превратиться в хеппи-энд, потому что часто важным фактором успеха фильма бывает счастливый финал. Но самое главное, на мой взгляд, – помнить о том, что любая экранизация литературного произведения, как бы давно оно ни было написано, имеет смысл в том случае, если она будет перекликаться с сегодняшними тенденциями, будет актуальна здесь и сейчас.

Давайте вспомним о том, как Андрей Тарковский работал над **«Солярисом»**. Тогда, учитывая ситуацию после **«Андрея Рублева»**, ему нужен был «проходной» (в хорошем смысле) материал, чтобы реабилитироваться перед руководителями Госкино. И «Солярис» был именно тем, что требовалось. Научную фантастику у нас любили, повесть «Солярис» пользовалась большой популярностью, а ее автор Станислав Лем был не только одним из лучших в мире писателей-фантастов, но при этом еще и поляком, то есть практически «нашим».

Но, разумеется, Тарковский не собирался снимать фильм, который был бы неинтересен ему самому. В сценарии, который он написал с Фридрихом Горенштейном, появилось очень много того, чего в повести Лема не было, и в первую очередь *дом* главного героя.

Дом в «Солярисе» появился у Тарковского впервые. Иван из «Иванова детства» жил там, где была расквартирована его часть. Андрей Рублев был монахом и жил в кельях. Ни у Ива-

на, ни у Андрея не было семьи. Но Тарковский готовился рассказать о доме и семье в будущем «Зеркале», и это отразилось на «Солярисе» – в нем появились дом и фигура отца главного героя (Николай Гринько). Ему жалуется на Криса Кельвина (Донатас Банионис) бывший пилот Бертон (Владислав Дворжецкий), говоря, что Крис – не ученый, а бухгалтер. Тарковский предупреждает о холодном технологичном будущем, в котором существуют огромные бездушные мегаполисы, огромные безлюдные космические станции и холодные ученые-бухгалтеры, такие как Крис или Сарториус (Анатолий Солоницын).

На станции Солярис «бухгалтер» Крис встречает свою умершую жену Хари (Наталья Бондарчук) – молодую, прекрасную и печальную. Для Лема – это фантастический прием, способ поставить эксперимент: что может случиться с человеком в дальнем космосе и как он на это отреагирует. Для Тарковского Хари – метафора совести Криса. И, поскольку это фантастика, ему не приходится переводить встречи Криса с покойной женой в модальность воображения или расширенного сознания, не приходится уходить в мистику – все происходит наяву. Тарковского интересует не реакция Криса как ученого-психолога – он хочет поставить Криса в такие условия, которые заставят его меняться, возвращаясь из состояния «бухгалтера» обратно в состояние человека. И тогда пустая каюта (пустая душа) Криса начинает заполняться разными артефактами человеческого существования, в ней

появляется даже репродукция «Троицы» Андрея Рублева.

Кроме того, «Солярис» – своеобразный ответ Андрея Тарковского **«Космической одиссее 2001 года»** Стэнли Кубрика (1968). В фильме Кубрика доклад о «лунной магнитной аномалии» – важное действо: все собираются в конференц-зале и серьезно слушают. У Тарковского пилот Бертон выступает со своим докладом о пролете над океаном Соляриса в каком-то вестибюле, за его спиной кто-то берет с тележки освежающие напитки, часть аудитории слушает его по конференц-связи, председатель, которого играет писатель Юлиан Семенов, участливо осведомляется, здоров ли докладчик[79]. У Кубрика космический корабль – идеально чистое и упорядоченное место, у Тарковского станция Солярис похожа на старый троллейбус и порядком захламлена, там все время что-то искрит. В фильме Кубрика почти нет Земли – только в прологе на ней живут питекантропы, а в эпилоге главный герой возвращается к Земле в форме «космического разума». Для Тарковского Земля очень важна, Крис Кельвин должен вернуться на нее сознательно, хотя бы и в своих видениях на Солярисе, – и он возвращается в финальной сцене, имитирующей, как мы уже отмечали, «Возвраще-

---

[79] В СССР диссидентов часто признавали «нездоровыми». Например, в период, непосредственно предшествовавший работе над «Солярисом», двое из семерых участников демонстрации 25 августа 1968 г. были признаны судом невменяемыми и приговорены к принудительному лечению. Этот намек оказался довольно прозрачным для чиновников – одно из замечаний к «Солярису» гласило: «Ученый совет похож на суд».

ние блудного сына» Рембрандта.

Многие картины Андрея Тарковского – адаптации, но все материалы, которые автор разрабатывал для своих фильмов, он прожил внутри себя, глубоко переработал, и, на чем бы все эти фильмы ни были основаны, это авторское кино… И, по большому счету, создание любой истории – это всегда адаптация какого-то исходного материала, который автор переживает внутри себя.

Так, для того чтобы написать сценарий по мотивам повести «Пикник на обочине», который в итоге стал **«Сталкером»** Тарковского, Аркадию и Борису Стругацким пришлось сделать, по их собственному признанию, от семи до девяти вариантов сценария, прежде чем режиссер окончательно принял их работу. Только в последнем варианте Сталкер фактически стал проповедником – или, как его назвали сами братья Стругацкие, «юродивым». В кульминации фильма – на пороге Комнаты исполнения желаний – Сталкер (Александр Кайдановский) говорит Профессору (Николай Гринько) и Писателю (Анатолий Солоницын):

> Это самый важный момент вашей жизни. Вы должны знать, что здесь исполнится ваше самое заветное желание, самое искреннее, самое выстраданное… Говорить ничего не надо. Нужно только сосредоточиться и постараться вспомнить всю свою жизнь. Когда человек думает о прошлом, он становится добрее. Главное… главное – верить! Ну, а

теперь – идите. Кто хочет первым?

Затем оказывается, что Профессор принес в Зону бомбу… В конце концов, когда эта ситуация разрешается, Профессор разбирает бомбу и швыряет ее детали в воду. Нас отвлекает звонящий телефон, и мы не замечаем прямую монтажную склейку, после которой смотрим на героев фильма уже *из* Комнаты. И это значит, что для нас, сидящих в зрительном зале, настал самый важный момент нашей жизни. Ведь мы – в Комнате исполнения желаний! Здесь исполнится наше самое заветное желание, самое искреннее, самое выстраданное – нужно только сосредоточиться и постараться вспомнить всю свою жизнь… Кто хочет первым?

Мы уже обсуждали фильм **«Облачный атлас»**, который является адаптацией одноименного романа Дэвида Митчелла. Вот что написал об этом фильме сам Митчелл:

> Действие моего романа 2004 года „Облачный атлас“ начинается в 1850 году, когда нотариус отправляется с острова в южной части Тихого океана в Сан-Франциско. На этом повествование прерывается другой историей, происходящей в 1930-е годы, в ней молодой композитор находит мемуары, написанные несколькими десятилетиями ранее тем нотариусом. Эта история прерывается на половине третьей историей – про журналистку и физика, который хранит письма 1930-х годов, – и так в общей сложности шесть разных временных слоев. Во второй половине романа „прерванные“ повествования продолжаются, и роман

заканчивается завершением мемуаров 1850-х годов.

> Эта структура вида „туда и обратно“ всегда казалась мне непригодной к адаптации, и я был уверен, что „Облачный атлас“ никогда не поставят в кино. Я оказался прав только наполовину – роман экранизирован, но он превратился в мозаику в стиле пуантилизма: мы остаемся в каждом из шести миров достаточно долго для того, чтобы „зацепиться“, после чего нами начинают жонглировать, чтобы мы успевали только увидеть, как двигается вперед каждая из историй[80][81].

Писатель имел в виду, конечно, параллельный монтаж разных историй, происходящих в разное время, аналогичный тому, какой Дэвид Уорк Гриффит использовал в «Нетерпимости». Если бы драматургическая композиция осталась такой же, как в книге, смотреть этот фильм было бы невозможно. Разумеется, содержание каждой повести существенно упрощено: например, первый фрагмент, рассказывающий о рабовладельческом обществе XIX века, герой которого решает бороться за свободу угнетенных, очень сильно сокращен – путешествие героя гораздо длиннее и сложнее, из него можно было бы сделать отдельный старомодный фильм о морских приключениях. Вторая повесть тоже существенно облегчена, взаимоотношения героев в ней намного сложнее, изменено и место действия – на самом деле

---

[80] *The Wall Street Journal*. 2012. October 19.

[81] Перевод К. Ахметова.

это происходит в Бельгии, в Брюгге. Третья история также довольно сильно переработана, из нее убран очень важный элемент – это антиядерное движение, которое провоцирует многие события сюжета и против которого работает глава корпорации. Пожалуй, только экранизация четвертой повести близка к исходному тексту. Следующая очень сильно переписана, практически с точностью до наоборот, а шестая заметно сокращена для экрана… И все это сделано для того, чтобы фильм мог впечатляюще проиллюстрировать основную мысль романа: все в мире взаимосвязано и мы несем ответственность за наши поступки и *все* их последствия, включая те, которые наступят в далеком будущем…

В кино неизбежно приходится отказываться от той степени детализации, которая существует в исходном произведении, если это был роман. Ни один из фильмов, поставленных по «Трем мушкетерам» Александра Дюма, нельзя сравнить с романом по количеству персонажей, событий и перипетий. Обычно все сводится к одному главному герою, д'Артаньяну, у которого есть три друга и одна любовь, ради которой он спасает королеву Франции, хотя это лишь один из подсюжетов «Трех мушкетеров». Если не пытаться анализировать историю романа в целом – на предмет того, что на самом деле имел в виду Дюма, когда выписывал столь темными красками великого человека, премьер-министра и кардинала Франции Армана Жана дю Плесси де Ришелье, – то даже одной фигуры д'Артаньяна, который добивается своих

целей интригами, хитростью, не щадя ни друзей, ни подруг, а в финале легким движением руки проводит свое назначение лейтенантом мушкетеров так, будто бы он – единственный кандидат на эту должность, достаточно, чтобы увидеть, что в романе куда больше сатиры и сарказма, чем героики и романтики. Но история д'Артаньяна-интригана, скорее всего, в кино уже не сработает, потому что зритель привык к идее «Один за всех и все за одного».

Фильм Рона Ховарда **«Аполлон-13»** (1995) является экранизацией и реальных событий, и автобиографического романа «Потерянная Луна» астронавта Джима Ловелла, который командовал кораблем «Аполлон-13». «Потерянная Луна» – объемная (500 страниц) и сложная книга с массой технических подробностей, знание которых необходимо, чтобы в полной мере оценить, в чем заключалась опасность аварийной ситуации на «Аполлоне-13», почему экспедиция не смогла совершить посадку на Луну, почему потребовалось несколько суток непрерывной работы тысяч людей, чтобы вернуть астронавтов на Землю, и в чем именно эта работа заключалась.

Но насколько все эти технические подробности являются подходящим материалом для художественного фильма, даже если он продолжается два с лишним часа? Правильный ответ – почти нинасколько. История должна, как мы прекрасно знаем, в первую очередь эмоционально тронуть зрителя. Ее героями должны быть астронавты, члены их семей, дру-

зья, коллеги и все те, кто сутками самоотверженно трудился, чтобы вернуть экипаж космического корабля на Землю.

И все же без технических подробностей обойтись нельзя. В первую очередь их должны знать сами драматурги, иначе они попросту не смогут правильно рассказать историю – со всеми этими предстартовыми отсчетами, с тремя ступенями космической ракеты, с аварией и ее устранением, с невесомостью…

Автор этой книги десятки раз задавал студентам-гуманитариям вопрос о том, как они понимают термин «невесомость», и ответ всякий раз был «отсутствие гравитации» (что в корне неверно). А ведь сценаристы, которые пишут для «космического» фильма, должны понимать, в каких сценах невесомости нет, а в каких она нужна и как ее правильно описать. В «Аполлоне-13» невесомость снимали уникальным образом: на самолете NASA Boeing KC-135, специально оборудованном для так называемых параболических(пикирующих) полетов, каждый из которых дает 20 секунд настоящей невесомости. И разумеется, для подготовки к 13 съемочным дням, проведенным в этом самолете, нужно было очень хорошо понимать, какие именно сцены и как снимать.

Авторам любых фильмов о космосе, претендующих на правдоподобие, таких как **«Время первых»** (реж. Дмитрий Киселев, 2017), **«Салют-7»** (реж. Клим Шипенко, 2017), **«Частица Вселенной»** (реж. Алена Званцова, 2017), пришлось переработать колоссальное количество информации,

чтобы их картины отражали реальную жизнь, но при этом не были занудными и перенасыщенными наукой.

В фильме **«Аполлон-13»** очень важным элементом является схема полета к Луне. Для драматургов она была настоящим подарком, потому что дала им возможность сделать облет Луны, происходящий точно в середине полета астронавтов, частью центрального переломного пункта, мощного и эмоционального. Но как объяснить схему полета к Луне зрителям?

В начале центрального переломного пункта – критический момент, когда все очень хорошо запоминается, – руководитель полета Джин Кранц (Эд Харрис) за несколько секунд рисует понятную схему, которую потом покажут еще два раза: в конце центрального переломного пункта (знаменитая сцена с репликой «Мы не теряли американцев в космосе, и в мою вахту этого не будет, у нас нет права на ошибку») и в начале второго переломного пункта – очень просто и эффективно.

В середине центрального переломного пункта происходит эмоционально очень важная сцена на космическом корабле – во время облета Луны астронавты Фред Хейс (Билл Пэкстон) и Джек Суайгерт (Кевин Бейкон), для которых это первый космический полет, как туристы, прилипают к иллюминатору с камерами, снимая лунную поверхность. Джим Ловелл (Том Хэнкс) в космосе четвертый раз и уже летал вокруг Луны на «Аполлоне-8». Он хотел побывать на Луне не меньше

своих коллег, но гораздо больше его волнует подготовка к обратному полету. Вот как выглядел финальный диалог этой сцены в жизни (из книги «Потерянная Луна»):

> – Джентльмены! – он специально заговорил слишком громко для этой маленькой кабины. – Какие у вас планы?
>
> Хейс и Суайгерт обернулись.
>
> – Какие у нас планы? – переспросил Суайгерт.
>
> – Да, – ответил Ловелл, – нам скоро начинать маневр „PC+2“. Вы готовы к этому?
>
> – Джим, – тихо проговорил Хейс, – а когда же нам снимать? Мы столько летели сюда – ты думаешь, они не хотят, чтобы мы вернулись с фотографиями?
>
> – Если мы не попадем домой, ты не сможешь их проявить, – отрезал Ловелл. – В общем, так: убирайте камеры – и на запуск. Мы не можем сорвать приводнение на 152-м часе[82][83].

Слишком много слов для такого важного момента! Жизнь есть жизнь, кино есть кино. В фильме «Аполлон-13» это выглядит так:

> **Ловелл**. Джентльмены… Какие у вас планы?
>
> Хейс и Суайгерт оборачиваются.
>
> **Ловелл**. Лично я хочу домой.

Важным элементом исходных произведений бывает точ-

---

[82] Lovell J., Kluger J. Lost Moon. – Houghton Mifflin, 1994. P. 240–241.

[83] Перевод К. Ахметова.

ка зрения рассказчика. Например, практически все рассказы и повести о Шерлоке Холмсе написаны с точки зрения доктора Уотсона, его лучшего друга, который в этих историях мотивирует читателя на определенную эмоциональную реакцию и служит так называемым конфидентом главного героя, которому доверяют важную информацию. Поскольку в кино фигура рассказчика не так важна, как в беллетристике, практически ни в одной из экранизаций рассказов о Шерлоке Холмсе доктор Уотсон не служит этой прослойкой между зрителем и Холмсом, он просто второй главный герой фильмов и так же активно участвует в основном действии, как и сам Шерлок.

Прекрасный фильм Александра Велединского **«Географ глобус пропил»** (2013) по одноименному роману Алексея Иванова кажется довольно аккуратной экранизацией исходного текста – но только до тех пор, пока вы не начинаете по-настоящему внимательно всматриваться в роман и фильм.

Во-первых, в романе действие происходит во второй половине 1990-х годов. Это другое время, другое настроение, другая экономическая ситуация – и нет мобильных телефонов, а в фильме мобильные телефоны есть, и они важны, это не просто примета времени.

Во-вторых, главному герою книги не более 27–28 лет, он почти такой же ребенок, как и дети, которых он учит. Не зря примерно половину романа мы читаем воспоминания Служкина о школе – и почти все время видим, что за десять лет

он и его друзья остались почти такими же, какими были. В фильме Велединского разрыв между школьниками и главным героем гораздо больше – Служкин (Константин Хабенский) родился в 1975 году, ему под 40. Поэтому для кинозрителя его потенциальные отношения со старшеклассницей Машей (Анфиса Черных) практически невозможны.

Кроме того, возраст Служкина в фильме позволяет ему испытывать так называемый кризис среднего возраста. Это важная тема, которую не устают исследовать кинематографисты: **«Отпуск в сентябре»** (реж. Виталий Мельников, 1979) по пьесе Александра Вампилова «Утиная охота», **«Осенний марафон»** (реж. Георгий Данелия, 1979), **«Полеты во сне и наяву»** (реж. Роман Балаян, 1982), **«Красота по-американски»** (реж. Сэм Мендес, 1999), **«Внутри Льюина Дэвиса»** (реж. Итан Коэн, Джоэл Коэн, 2013).

В-третьих, в современном мире, в отличие от мира 1990-х годов, растет объем информации о нашей жизни, сохраняемой в электронном виде, – от личных фотографий и протоколов общения в социальных сетях до детальных сводок поступков каждого гражданина. Все больше наших действий, ранее остававшихся незамеченными, теперь сохраняется. Системы видеонаблюдения фиксируют наше поведение в общественных местах, терминалы точек продаж записывают наше покупательское поведение, а многочисленные записи в блогах и социальных сетях мы оставляем по собственной воле. Затем эти записи индексируются и становятся, так

или иначе, доступны. А электронная память, в отличие от человеческой, ничего не забывает. Человеческая память отсеивает второстепенное и сохраняет главное (и то и другое – субъективно), электронная память хранит всё. Чья-то глупая выходка, которую забыли бы на другой день, но заснятая на мобильный телефон и распространенная в интернете, будет долгие годы преследовать человека – электронная память безжалостна. Все, что мы говорим и делаем, больше не остается тайной… Вот почему все то, что, как полагал Служкин, останется между ним и школьниками, дошло в фильме до школьной администрации.

В-четвертых, изобразительность позволяет визуально провести через весь фильм тему воды, а вода – это крайне важный для человека символ, символ крещения, символ очищения. Все основные события фильма происходят с участием воды, вода – лейтмотив этой картины.

Театр

Форма записи театральной пьесы, казалось бы, создана для того, чтобы делать из нее киносценарии. Сами посудите: в ней уже есть и описание действий, и реплики героев – остается только перевести пьесу в формат записи сценария…

Примерно так думали и авторы фильма **«Убийство герцога Гиза»**, помните? Но, к сожалению, – нет, полноценного киносценария из пьесы не получится.

Дело в том, что пьеса пишется для театра (если это не пластический театр), а сценарий – для кино. В театре всегда работает непосредственное живое общение актера и зрителя, в кино такой коммуникации нет. Театральные актеры видят перед собой полный зал зрителей, а киноактеры – только съемочную группу и оборудование. В театре действие происходит преимущественно в диалогах, театральная сцена условна, между актерами и зрителями нет стены, и в своих репликах актеры обращаются скорее к зрителям, чем друг к другу. В кино ключевое слово: «действие». В театре мы миримся с театральной условностью, с довольно-таки литературными диалогами, а кино создает собственную правду – еще не жизненную, но уже и не театральную. Театральная сцена пластична: если на нее поставить кровать, это будет спальня, а если поставить столик, это будет ресторан; в кино так нельзя. Разумеется, есть исключения: существуют и доку-

ментальный театр (так называемый вербатим – театральный жанр), и условное кино (например, фильмы Ларса фон Триера «Догвилль» 2003 года и «Мандерлей» 2005 года), но они лишь подтверждают правило.

Поэтому, перерабатывая пьесу в сценарий, кинодраматурги проделывают с ней буквально то же, что Макки советует делать с литературным произведением. Примером сравнительно бережной адаптации для кино служит знаменитая пьеса «Пигмалион» Бернарда Шоу, в которой профессор английской лингвистики Хиггинс заключает со своим другом, полковником Пикерингом, пари о том, что он сможет обучить безграмотную цветочницу Элизу Дулитл настолько грамотной британской речи, что она сойдет за герцогиню на приеме в любом посольстве и даже сможет устроиться горничной или в цветочный магазин, где требования к чистоте языка еще выше. К сожалению, полная версия этого произведения, в которой выделены части, отсутствовавшие в исходном варианте пьесы, как и версия, специально созданная для постановки в кино, на русский язык не переведена. Поэтому у нас мало кто знает, что знаменитые комические сцены из фильма **«Моя прекрасная леди»** (реж. Джордж Кьюкор, 1964), основанного на мюзикле Фредерика Лоу, – вроде упражнения «In Hartford, Hereford, and Hampshire hurricanes hardly ever happen» – взяты из фильма **«Пигмалион»** Энтони Эсквита и Лесли Говарда 1938 года, потому что были написаны именно для него.

Но главное, чем отличается киноверсия «Пигмалиона» от театральной, – разумеется, хеппи-энд, любовь, в обязательном порядке возникающая между Элизой и Хиггинсом, которая, конечно же, перекочевала и в мюзикл. В оригинальной пьесе нет ни малейшего намека на любовь – в финале Хиггинс признает Элизу равной себе и Пикерингу: «Вы, я и Пикеринг – мы теперь не просто двое мужчин и одна глупая девочка, а три убежденных холостяка»[84]. «Пигмалион» – пьеса не о любви, а о пользе образования.

Представитель экстремального подхода к адаптации оригинальных пьес – британский драматург Том Стоппард. Его пьеса 1966 года и фильм 1990 года **«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»** представляют собой оригинальные произведения, написанные на основе «Гамлета» Уильяма Шекспира; сам Гамлет в них появляется эпизодически.

---

[84] Шоу Б. Избранные произведения / Пер. П. Мелковой. – М.: Панорама, 1993. С. 332.

Реальная жизнь

Когда зрители и критики пеняют Андрею Кончаловскому на то, что его фильм **«Дорогие товарищи!»** (2020) неверно (не так, как они ожидали) трактует ход Новочеркасского бунта, важно понимать, что мы видим события глазами одного героя – Людмилы (Юлия Высоцкая). Людмила выбежала из горкома. Она не видела, что происходит у милиции или у госбанка. Зато она видела человека с футляром от виолончели. И если об этом ничего не написано в «Википедии», значит ли это, что Кончаловский лжет?

Когда Даниил Храбровицкий взялся за экранизацию истории жизни советского главного конструктора Сергея Королева, он обнаружил, что большую часть биографии главного героя и других персонажей показывать в кино нельзя. И даже после того, как все имена реальных героев были изменены, а фактография максимально обобщена, картину не удалось выпустить в прокат к десятилетию полета Юрия Гагарина, 12 апреля 1971 года, и ее продолжали сокращать до тех пор, пока от исходного почти 4-часового фильма не осталось версии, длящейся чуть более 2,5 часа.

В результате фильм **«Укрощение огня»** (1972) отражает ряд общеизвестных событий, таких как запуск «Спутника-1» в 1957 году и полет первого космонавта в 1961-м. Фамилия главного героя (Кирилл Лавров) – не Королев, а Баш-

кирцев, и даже первого космонавта (Анатолий Челомбитько – почти стопроцентный двойник Юрия Гагарина и к тому же в реальной жизни офицер-ракетчик, служивший на космодроме Байконур) в фильме так и зовут – Первый Космонавт. Хорошо это или плохо?

Главная задача кинематографистов – создать интересный, волнующий фильм, который, как говорила Бетти Шейфер из «Бульвара Сансет», будет «о чем-то». Фильм «Укрощение огня» почти не отражал деталей жизни Сергея Королева – но он оставался историей героя научного поиска, фактически жертвующего всем, а в конечном счете и жизнью, для процветания космической отрасли страны.

Чуть менее жесткий пример этого подхода: **«Легенда № 17»** (реж. Николай Лебедев, 2013). Картина имела большой успех, будучи достаточно вольным, хотя и основанным на фактах, изложением биографии знаменитого советского хоккеиста Валерия Харламова. Вопрос был в том, как этими фактами воспользоваться и в каком порядке их расположить.

Цепочка основных событий жизни Валерия Харламова, если отбросить его трагическую гибель в автокатастрофе вместе с женой, не укладывающуюся в принцип хеппи-энда, выглядела так: детство в Испании – хроническая болезнь (ревмокардит) и излечение – начало хоккейной карьеры (до 1967 года – юниор) – поступление в ЦСКА в 1967 году – командировка в команду «Звезда» в течение нескольких меся-

цев (конец 1967 – начало 1968 года) – игра в основном составе ЦСКА и создание тройки Михайлов – Петров – Харламов в 1968 году – присуждение звания «заслуженный мастер спорта» после чемпионата мира 1969 года – участие в Олимпиаде в Саппоро в 1972 году – проигрыш СССР в суперсерии 1972 года, после которого Харламову предлагают $1 млн за переход в НХЛ, – выигрыш в следующей суперсерии – знакомство с будущей женой Ириной в 1975 году – травма в автомобильной аварии, восстановление, тренировки с детьми и возвращение в спорт в 1976 году.

Сравните это с биографией экранного Харламова (Данила Козловский) из фильма **«Легенда № 17»** (Реж. Н. Лебедев, 2013): детство в Испании – начало хоккейной карьеры – тренер Анатолий Тарасов (Олег Меньшиков) не принимает Харламова в ЦСКА и отправляет в команду «Звезда» – Харламова берут в основной состав, но не дают играть – сопутствующие ссоры с матерью – знакомство с будущей женой Ириной (Светлана Иванова) – успехи, тройка Михайлов – Петров – Харламов – СССР и Канада договариваются о суперсерии, канадцы предлагают Харламову $1 млн за переход в НХЛ – сопутствующие ссоры с Ириной – травма в аварии – продолжение ссор с Ириной – восстановление, тренировки с детьми, возвращение в спорт – разрешение семейных проблем – победа в первом матче суперсерии.

Давайте с этим разберемся. Для того чтобы поставить тот фильм, каким стала «Легенда № 17», нужно было выбрать из

биографии Валерия Харламова те события, которые сделали бы картину интересной, захватывающей, жизнеутверждающей и патриотической. Не секрет, что существует определенный набор ключевых событий, которые ожидают зрители от спортивного кино:

- Детский опыт. Посыл из детства, который начал формировать характер героя.
- Начало спортивной карьеры.
- Первые разочарования и победы. Разочарования не должны помешать герою добиться дальнейшего роста. Идеально для первого переломного пункта.
- Серьезные разочарования.
- Семейные проблемы.
- Начало любовной линии. Как можно раньше! Герой без любовной линии неинтересен.
- Первые серьезные победы.
- Новые возможности.
- Большие карьерные перспективы.
- Большие проблемы. Все что угодно: соперники, интриганы, журналисты, спортивные чиновники – должны усилить проблемы героя в центральном переломном пункте.
- Личные проблемы.
- Большие победы.
- Огромные проблемы.
- Травма. Обязательный номер в программе спортивного фильма.

● Восстановление, возвращение в спорт.

● Решение семейных проблем.

● Ни с чем не сравнимые проблемы. Это второй переломный пункт.

● Огромная победа. Кульминация фильма.

В соответствии с подобной схемой и была доработана для кино реальная биография Валерия Харламова. Нужно было усугубить процесс приема героя в ЦСКА, сделать обычную командировку большим жизненным испытанием и т. д. Финал картины с победой в первом матче суперсерии был практически единственно возможным, потому что суперсерию в целом СССР проиграл. Все остальные события, важные для биографии Харламова, включая попытку его покупки НХЛ, знакомство с будущей женой, которое в действительности произошло лишь в 1975 году, серьезную травму и последующее восстановление, которые имели место уже в 1976-м, – все это должно было произойти, по версии фильма, до суперсерии.

Главное драматургическое достижение Михаила Местецкого, Николая Куликова и Николая Лебедева в фильме «Легенда № 17», на мой взгляд, заключается в том, что в фильме два главных героя: Валерий Харламов и Анатолий Тарасов. Драматургам удалось решить проблему двух сильных главных героев, один из которых спортсмен, а другой – тренер.

О замысле картины продюсер Леонид Верещагин расска-

зывал следующее:

> После просмотра американского фильма «Чудо» режиссера Гэвина О’Коннора о том, как сборная США по хоккею завоевала золотые медали Олимпиады 1980 года, я подумал: а ведь и в нашей истории хоккея было чудо. Почему бы нашей студии, говорили мы с Никитой Сергеевичем Михалковым, не снять фильм о знаменитом матче 1972 года, о нашей советской хоккейной сборной, которую в мире называли «красной машиной», не знавшей поражений двадцать лет. Так началась работа длиной в семь лет – от замысла до выхода картины в прокат[85].

«Чудо» Гэвина О’Коннора (2004), согласно рейтингу сайта Sports in Movies, до сих пор входит в десятку лучших спортивных фильмов всех времен и считается лучшим фильмом о хоккее[86]. По иронии судьбы он посвящен победе хоккейной сборной США над сборной СССР на Олимпиаде в Лейк-Плэсиде в 1980 году. Главный герой фильма – тренер Херб Брукс (Курт Рассел). Интересных характеров в команде США Гэвин О’Коннор не нашел.

Остается немаловажный вопрос: насколько все же автор фильма должен быть верен реальной истории? Ответим осторожно: ровно настолько, насколько этого будут требо-

---

[85] Верещагин Л. Мы работаем для того, чтобы создать вокруг «Легенды № 17» атмосферу события // ПрофиСинема. 8 апреля. 2013 (www.proficinema.ru/interviews/detail.php?ID=141387).

[86] Sports Movies (www.sportsinmovies.com).

вать правообладатели, которыми в данном случае являются прототипы героев или их наследники. История должна, как мы прекрасно знаем, в первую очередь эмоционально тронуть зрителя, и, если для этого придется существенно изменить детали его биографии, – это необходимая цена. Поэтому можно считать, что появлением такого удачного фильма, как «Легенда № 17», мы обязаны не только кинематографистам, но и наследникам Валерия Харламова, которые дали согласие на авторскую интерпретацию биографии героя.

Отдельная проблема – как средствами драматургии представить зрителю историческое лицо, внешний облик которого хорошо известен?

Я неслучайно подчеркнул: «средствами драматургии». Портретный грим – хорошо известное и проверенное средство, но в компетенцию драматурга оно не входит. Намного интереснее построить знакомство с героем так, чтобы к тому моменту, как на экране появится лицо актера, зрители уже верили, что перед ними та самая историческая персона.

Хороший пример: появление Наполеона в фильме **«Наполеон»** Абеля Ганса (1927). Режиссер нашел прекрасный момент, чтобы представить зрителю облик героя, – первое исполнение «Марсельезы». Когда после триумфа своего гимна Руже де Лиль идет сквозь толпу слушателей, камера фиксирует наше внимание на молодом офицере, который останавливает композитора, чтобы поблагодарить его, – но некоторое время не показывает нам его лица. Мы уже

понимаем, что это и есть Наполеон, и, когда нам дают возможность хорошо его рассмотреть, оказывается, что Наполеон в исполнении стройного красавца Альбера Дьёдонне в корне отличается от комичного пухлого коротышки, каким все привыкли представлять французского полководца. Но это уже неважно, поскольку мы успели принять этот образ и поверить в него. Кстати, известно, что Наполеон был выше среднего роста, так что вариант Абеля Ганса, возможно, близок к истине.

Похожим образом – и исключительно удачно – организовано знакомство с такими историческими героями, как Брюс Ли в фильме **«Дракон: История Брюса Ли»** (реж. Роб Коэн, 1993), в котором роль великого мастера исполняет совершенно не похожий на него Джейсон Скотт Ли; Джон Кеннеди в фильме **«Тринадцать дней»** (реж. Роджер Доналдсон, 2000), где эту роль играет не слишком похожий на реального президента Брюс Гринвуд, и в фильме **«Семь дней и ночей с Мэрилин»** (реж. Саймон Кертис, 2011) – хотя Мишель Уильямс непохожа на Мэрилин Монро даже в гриме.

Ремейк

Казалось бы, благодатной почвой для создания нового фильма должен быть уже существующий. Казалось бы, по мотивам картины, которая когда-то была популярной, легко сделать новую успешную работу. Но это не так. Работая над ремейком, приходится учитывать, что за то время, которое прошло с момента появления оригинального фильма, изменились времена, изменились проблемы, изменились люди, и историю опять нужно полностью переписывать, чтобы она была актуальна.

Фильм **«Великолепная семерка»** (1960), поставленный режиссером Джоном Стёрджесом по мотивам фильма Акиры Куросавы **«Семь самураев»** (1954), – один из самых удачных ремейков в истории кино, учитывая то, что сложнейшая задача переноса истории и ее темы из японской культуры в западную была в основном решена, хотя и не на сто процентов.

Фильм **«Семь самураев»** начинается с обсуждения разбойниками будущего набега на горную деревню. Главарь разбойников (Синпэй Такаги) решает подождать до окончания сбора урожая. Этот разговор удается подслушать одному из крестьян. Жители деревни обращаются за советом к деревенскому старейшине и мельнику Гисаку (Кокутэн Кодо). Гисаку учит крестьян найти самураев, не имеющих хозяев

(то есть ронинов), готовых служить за еду. Поскольку история происходит в период, именуемый Сэнгоку – «Эпохой воюющих провинций», таких самураев много.

Сначала крестьяне встречаются с Камбеем (Такаси Симура), спасающим ребенка из рук воров. Молодой самурай по имени Кацусиро (Исао Кимура) хочет стать учеником Камбея. Крестьяне просят его о помощи, он нехотя соглашается. С ним на службу к крестьянам поступает его ученик Кацусиро. Камбей приглашает на службу еще четверых ронинов, среди которых выделяется характером неразговорчивый мастер боя на мечах Кюдза (Сэидзи Миягути). К шестерым самураям примыкает также Кикуте (Тосиро Мифунэ), дикий и непредсказуемый человек с явно поддельной грамотой самурая.

До центрального переломного пункта мы следим за тем, как крестьяне постепенно начинают доверять самураям, которые учат их сражаться. У Кацусиро появляется чувство к крестьянской девушке Сино (Кэйко Цусима). В центральном переломном пункте возникает волнение среди крестьян, которым уже не очень-то хочется воевать, но Камбей ставит их перед фактом – войне быть.

Первые рейды самураев заканчиваются победами, затем следует атака разбойников на деревню, в которой гибнет, в частности, старик Гисаку. В следующих атаках разбойники убивают еще нескольких крестьян и одного из самураев.

Наступает утро решающей битвы. Идет проливной дождь.

В бою погибают еще трое самураев и все бандиты. Главаря бандитов уничтожает Кикуте – перед собственной смертью.

Трое выживших самураев у могил своих товарищей смотрят на то, как радостные крестьяне поют во время полевых работ. Камбей говорит знаменитую финальную фразу: «Еще одна битва проиграна. Победили крестьяне, но не мы».

Вестерн **«Великолепная семерка»** начинается с драматичного эпизода – бандиты во главе с Калверой (Илай Уоллак) врываются в бедную мексиканскую деревню, забирают продовольствие, убивают одного из крестьян и обещают вернуться. По совету Старика (Владимир Соколов) крестьяне решают дать отпор – они готовы отдать все свои ценности, чтобы купить оружие. В пограничном городе в Техасе они встречают Криса Адамса (Юл Бриннер) и обращаются к нему за советом. Крис советует им не покупать оружие, а нанять стрелков, так как «люди дешевле оружия». И это действительно так – героическая эпоха освоения Дикого Запада закончилась, в Техасе постепенно устанавливаются закон и порядок, спроса на услуги стрелков больше нет.

Крис решает возглавить отряд и находит пятерых желающих вступить в него – это стрелок Вин Таннер (Стив Маккуин), окончательно проигравшийся в рулетку, Бернардо О'Райли (Чарльз Бронсон), который также разорен и зарабатывает на жизнь колкой дров, Гарри Лак (Брэд Декстер), охотник за сокровищами, виртуозный боец Бритт (Джеймс Коберн) и щеголь Ли (Роберт Вон), находящийся в бегах и

растерявший былую храбрость. К шестерке присоединяется молодой и горячий Чико (Хорст Бухгольц), начинающий стрелок.

Прибыв в деревню, семерка учит жителей строить укрепления и сражаться. Постепенно они начинают доверять стрелкам, у Чико и крестьянки Петры (Росенда Монтерос) зарождаются чувства, а Бернардо берет шефство над местными детьми. На разведке Бритт и Чико убивают троих бандитов.

Центральный переломный пункт – Калвера ведет банду в деревню, и в первом большом бою семерка и жители деревни побеждают, но эйфория сменяется страхом, и некоторые испуганные крестьяне просят стрелков уйти. Крис угрожает убить любого, кто предлагает отказаться от войны. Семерка пытается совершить внезапный налет на лагерь Калверы, но Калвера делает обходной маневр и договаривается с «пятой колонной» среди крестьян. Когда семерка возвращается в деревню, бандиты разоружают стрелков и предлагают им сдаться.

Несмотря на это, семерка решает вернуться в деревню и дать последний бой – отказывается только Гарри. Стрелки возвращаются в деревню и начинают свою самоубийственную миссию. Перелом в битве происходит, когда Ли находит в себе смелость ворваться в дом, где находятся пленные крестьяне, и освобождает их. Гибнут четверо из них, включая Гарри, который вернулся в строй. Крис убивает Калве-

ру, его последние слова: «Вы вернулись обратно? Из-за этой маленькой, нищей деревеньки? Зачем?! Такой человек, как вы…»

Чико, бывший крестьянин, остается в деревне с Петрой. Крис и Вин прощаются со Стариком, который говорит им, что в этой войне победили жители деревни. Проезжая мимо могил четверых убитых стрелков, Крис признается Вину: «Да, мы проиграли. Мы, как всегда, в проигрыше. Прав Старик. Только крестьяне выиграли».

Хорошо заметно, что ремейк не только повторяет практически все сюжетные ходы «Семи самураев», но и совершенствует сюжет для того, чтобы он лучше соответствовал законам приключенческого жанра. Инициирующее событие подано значительно жестче, в центральном переломном пункте – не философское решение о неизбежности битвы, а сама битва, в сюжете больше перипетий, а финальный бой кажется изначально проигрышным предприятием. Некоторые сцены «Великолепной семерки» в точности повторяют аналогичные сцены «Семи самураев».

Развитую структуру персонажей, характерную для исходного фильма, ремейк также несколько усложняет. Очевидно, что в основе характера Криса из «Великолепной семерки» – характер главного самурая Камбея, а характер метателя ножей Бритта – почти точная копия безмолвного воина Кюдзы. Характер молодого самоуверенного паренька Чико собран из двух практически противоположных характе-

ров – Кацусиро и Кикуте. Характеры главного соратника Вина, алчного Гарри, бескорыстного Бернардо и трусливого Ли придуманы заново. Характер Петры соответствует Сино, а характер Старика явно основан на образе Гисаку, но значительно расширен. Введен в повествование новый яркий персонаж – зажиточный крестьянин Сотеро (Рико Аланис), который только и успевает переходить с одной воюющей стороны на другую. Заново придуман и роскошно расписан характер главного антагониста – Калверы, главаря бандитов. У Куросавы тоже есть главарь разбойников, но это практически номинальная, ничем не интересная фигура.

И все же одна серьезная проблема при переносе идеи Куросавы с японской почвы на американскую осталась: почему Крис говорит: «Мы проиграли»?

Казалось бы, потому что Крис – это Камбей из «Семи самураев». Самурай ведет себя, как должно самураю. Прежде всего, самурай должен быть всегда готов к смерти и всегда готов умереть с честью; согласно учению Бусидо, «вот его главное дело». Деревня больше не нуждается в услугах Криса – а самурай, пока жив, должен служить.

Но, вообще-то, Крис – не самурай. У него нет этих культурных кодов, он просто вольный стрелок из прерий Техаса. «Мы, как всегда, в проигрыше» звучит в его устах неубедительно. Эту управляющую идею перенести с Востока на Запад нельзя.

В качестве отрицательного примера ремейка приведу по-

вторную экранизацию сценария **«Психо»**, которую Гас Ван Сент предпринял спустя 40 лет после выхода оригинального **«Психо»** Хичкока – с теми же раскадровками, но с новыми, естественно, актерами, и в цвете… Интересно, что оба варианта «Психо» заработали в прокате по $30 млн, только исходный вариант стоил Хичкоку менее $1 млн, а в фильм Ван Сента студия вложила $80 млн.

Почти аналогичный пример – попытка Спайка Ли в 2013 году воспроизвести сюжет фильма **«Олдбой»** Пака Чхан-ука. Несмотря на то что история пересказана с достаточно большой точностью, это не помогает воспроизвести визуальные приемы и видение кадра Пака Чхан-ука.

Так называемые оригинальные идеи

В действительности при экранизации любых оригинальных идей – включая истории, о которых можно узнать из новостей, которые «приходят в голову» или которые предлагают разработать режиссеры или ваши продюсеры, – используются те же принципы, о которых мы до сих пор говорили в этой главе.

Что мы делаем, когда придумываем историю? Мы связываем воедино события, которые сознательно или бессознательно берем из нашей жизни, рассказов друзей, новостей, интернета, книги, киносюжетов – из всего нашего реального или воображаемого опыта. Так формируются сюжеты, и это не что иное, как адаптация любой истории к формату кино.

Что такое оригинальная история? Как правило, в оригинальных историях нет ничего оригинального, в них точно так же, как и в адаптированных сюжетах, встречаются очень похожие концепции, идеи и сценарные ходы.

Возможно, вы помните фильм 1998 года о предстоящем столкновении Земли с астероидом и о том, как команда астронавтов летит навстречу этому астероиду, чтобы взорвать его. Этот фильм называется **«Армагеддон»** (реж. Майкл Бэй). Хотя нет, за несколько месяцев до него вышел примерно такой же по фабуле, но сделанный с бóльшим вкусом фильм **«Столкновение с бездной»** (реж. Мими Ледер).

Сюжет обоих фильмов не опирается ни на какую исходную основу, то есть считается оригинальным.

А как насчет фильма 2010 года о том, что ваш хороший знакомый или даже близкий человек может оказаться не тем, за кого он себя выдает, потому что он супершпион? Это либо **«Рыцарь дня»** Джеймса Мэнголда, либо **«Киллеры»** Роберта Лукетича. К таким фильмам уже приклеился ярлык **«Мистер и миссис Смит»**, потому что они все основаны на одном и том же концепте из этого фильма Дага Лаймена 2005 года (но не имеют отношения к одноименным сериалу 1996 года и к фильму Альфреда Хичкока 1941 года).

А не припоминаете пикантную комедию 2011 года о двух разнополых друзьях, у которых настолько плохо с личной жизнью, что они вынуждены заниматься сексом друг с другом? Фильм **«Больше чем секс»** Айвена Райтмана вышел в начале года, а значительно более удачный **«Секс по дружбе»** Уилла Глака – уже летом…

В 2013 году вышли два почти одинаковых фильма о том, как на американский Белый дом нападает банда террористов и президента спасает его телохранитель, **– «Падение Олимпа»** Антуана Фукуа и **«Штурм Белого дома»** Роланда Эммериха.

Похожие фильмы необязательно выходят в один год. В 1991 году вышла картина о том, как агент спецслужбы, внедренный в криминальную группировку спортсменов-экстремалов, эмоционально привязывался к банде и ее главарю.

Разделяя большую часть идеалов бандитов, агент в конце фильма не давал властям схватить главаря банды. Его режиссером была Кэтрин Бигелоу, фильм назывался **«На гребне волны»**… А через десять лет Роб Коэн снял **«Форсаж»**, описываемый точно такими же словами. «Форсаж» формально не считается ремейком фильма «На гребне волны», зато он заработал гораздо больше денег и стал началом одной из самых успешных франшиз мирового кино.

А еще мы считаем оригинальными картины **«Танцующий с волками»** Кевина Костнера (1990), **«Последний самурай»** Эдварда Цвика (2003) и **«Аватар»** Джеймса Кэмерона (2009). Перечень историй о том, как одинокий воин, оказавшись среди чужого народа, принял его ценности и стал защищать его от своих бывших сограждан, можно продолжать, но начать список, конечно, стоило бы с истории Покахонтас.

Глава 8
Отображение работы сознания: от Бергмана до «Бёрдмена»

От формальных экспериментов до революции Феллини

Авторское кино конца 1950-х – начала 1960-х годов было особенно щедрым на инновации. А поскольку к тому времени кинематограф уже научился рассказывать действительно сложные истории и передавать в них действительно сложные смыслы (см., например, раздел «Притчевое кино»), следующей неосвоенной территорией были процессы человеческого мышления и человеческого сознания.

По сюжету знаменитой **«Земляничной поляны»** Ингмара Бергмана (1957) главный герой фильма профессор Борг (Виктор Шёстрём) едет на автомобиле из Стокгольма в Лунд (600 км), чтобы принять в университете степень почетного доктора – своего рода итог жизни. Сцены модальности реального времени перемежаются снами и воспоминаниями Борга. В классическом кинематографе для перехода между модальностями использовались конвенциональные маркеры

перехода – наплыв, расфокус и т. п. Ингмар Бергман сделал переходы между модальностями настолько очевидными, что необходимость в подобных конвенциональных маркерах отпала. Например, при переходе к сцене сна закадровый голос профессора рассказывает об этом сне, а на экране мы видим, как крупный план спящего Борга сменяется – прямой монтажной склейкой – планами, снятыми на ярко освещенной пустынной улице, на которой Борг видит часы без стрелок, и т. п. Для воспоминаний используется более инновационный прием – профессор сам присутствует в них то в роли наблюдателя, то в роли участника – сравните это со сценами воспоминаний главного героя фильма **«Олдбой»** Пака Чхан-ука (2003).

В следующем, 1958 году всемирной сенсацией стал фильм Михаила Калатозова **«Летят журавли»** (1957) – первый и единственный советский лауреат Золотой пальмовой ветви Каннского кинофестиваля. Для картины, которой суждено было запустить «оттепель» в советском кино, Михаил Калатозов выбрал необычную пьесу Виктора Розова «Вечно живые» – вместе того чтобы писать о героизме советского человека на войне, драматург показал войну глазами мирных людей, оставшихся в тылу. Так «Летят журавли» стал фильмом про войну, но не о войне, и впервые в советском кино рассказал правду о том, каким может быть обычный, «маленький» человек в ситуации огромного мирового катаклизма. Борис (на тот момент уже довольно опытный актер Алексей Бата-

лов) уходит на фронт и впоследствии погибает, его невеста Вероника (первая большая роль Татьяны Самойловой) – девушка с «чертями в глазах» (моделирующая деталь – живые глаза с бликами, полученными при помощи направленного на них света), – оставшись одна, выходит замуж за его двоюродного брата Марка.

Союз экспериментатора и опытного режиссера Михаила Калатозова с бывшим фронтовым оператором Сергеем Урусевским давал простор для самых разнообразных экспрессивных изобразительных ходов. Новый творческий тандем смог обратить особое внимание на содержание кадра, на психологически важные детали при съемках динамичной камерой.

Но в сцене гибели Бориса мы видим не просто психологически важные детали – мы видим поток сознания умирающего человека, который осознает перед смертью, что он не успел в жизни самого главного. Первые несколько мгновений мы видим вращающийся вокруг нас мир глазами Бориса. Наплыв – а затем в модальности расширенного сознания умирающего мы переносимся на лестницу в доме Вероники, на которой в прологе картины Вероника и Борис прощались после свидания ранним утром 22 июня 1941 года. Мы видим, как небритый Борис-фронтовик в грязном обмундировании бежит вверх по лестнице – а сверху спускаются Борис-жених в белой бабочке и Вероника в подвенечном платье. Борис пытается увидеть ту жизнь, которую он не успел прожить…

И еще одна исключительно важная сцена – когда осознание вины гонит Веронику к железнодорожным рельсам. Оператор то бежит вровень с Самойловой, снимая ее ручной камерой, то отдает камеру ей, чтобы она, бегущая, снимала сама себя. Очень быстрый, шоковый монтаж, временами мы вообще ничего толком не видим и чувствуем только темпоритм. Как предзнаменование, на заднем плане появляется поезд. Вероника вбегает на мост над железнодорожными путями – и с этого момента находится в состоянии расширенного сознания. Сначала она заранее *переживает* собственную смерть, а затем видит, что грузовик может сбить маленького ребенка, и *переживает* его гибель тоже. Сознание, работающее в бешеном темпе, успевает сделать выбор – выжить самой, чтобы спасти мальчика (окажется, что его зовут Борисом). По аналогии с **«Гражданином Кейном»**, **«Иваном Грозным»** и фильмом **«Расёмон»** мы имеем полное право определять как «единое кино» и **«Летят журавли»**.

Почти одновременно с фильмом М. Калатозова мир увидел **«Головокружение»** Альфреда Хичкока (1958), показывающее мир глазами депрессивного отставного полицейского Скотти (Джеймс Стюарт), не уверенного в реальности происходящего с ним. Для передачи состояния главного героя Хичкок использовал спецэффекты, в том числе впервые был реализован эффект «выворачивания пространства»[87],

---

[87] Эффект достигается сочетанием движения камеры вдоль оптической оси объектива и противоположного изменения фокусного расстояния объектива –

среди множества названий которого есть и «эффект вертиго» от оригинального названия фильма «Vertigo». Эффект передавал видение главного героя, страдающего страхом высоты.

Еще более радикальный фильм **«В прошлом году в Мариенбаде»** снял в 1961 году Ален Рене. Герой пытается убедить героиню, которую он встречает в роскошном отеле, что в прошлом году в Мариенбаде (или где-то еще) у них был роман. Относительно отдельных сцен вполне очевидно, что они происходят в модальности реального времени, некоторые другие явно происходят в модальности воспоминания (если считать, что главный герой прав, а героиня все забыла) или воображения (если того, что он пытается напомнить героине, на самом деле не было). Но восстановить последовательность всех сцен фильма и сделать выводы о том, что на самом деле было в прошлом году в Мариенбаде, если там хоть что-нибудь было, почти не представляется возможным. За несколько минут до конца фильма главный герой бросает словесную подсказку, из которой можно сделать вывод, что забыть о событиях прошлого года героиню заставила ситуация сексуального насилия.

Отдельные критики предполагали, что события фильма являются воспоминанием о сне или происходят во сне, возможно – в повторяющемся сне. Из туманных комментари-

---

при наезде на объект угол объектива увеличивается, а при отъезде от объекта сужается.

ев Алена Рене и писателя Алена Роба-Грийе, написавшего сценарий картины, следовало, что как минимум часть фильма передает игру воображения героя и что в целом авторы пытались передать в картине работу человеческой мысли. Поверить в эту трактовку можно – с поправкой на то, что подходящих инструментов для решения задач отображения работы мысли и потока сознания у кинематографистов еще не было, их требовалось разработать. С этой точки зрения «В прошлом году в Мариенбаде» можно было рассматривать как вызов, брошенный Аленом Рене другим кинематографистам – на заре 1960-х годов он попытался хотя бы сформулировать задачи, на решение которых у других режиссеров-авторов уйдет полтора десятка лет.

В сентябре 1962 года прогремела на весь мир еще одна советская сенсация – дебютный фильм Андрея Тарковского **«Иваново детство»** по повести Владимира Богомолова «Иван». Тарковский был вынужден взяться за проект, с которого были уволены предыдущий режиссер и его команда. В итоге он не просто спас фильм, с которым не справлялся предыдущий режиссер, – он создал шедевр, который получил венецианского «Золотого льва» и прославил его на весь мир. Андрей Тарковский и Андрей Кончаловский переписали сценарий – и фильм стал антитезой собственному названию.

У Богомолова историю Ивана рассказывал старший лейтенант Гальцев, который несколько раз встречал его на вой-

не, а в последний главе читал дело казненного Ивана в захваченном здании тайной полиции рейха.

В версии Тарковского мы видим историю глазами Ивана (Николай Бурляев). У него, подростка-разведчика, нет детства, оно кончилось с оккупацией, с расстрелом его семьи и возвращается только в снах (которых не было в повести Богомолова). У него нет дома, семью ему заменяют военные (Валентин Зубков, Николай Гринько, Степан Крылов, Евгений Жариков). Его единственное желание – мстить… Его детство осталось только в снах.

С первого сна Ивана начинается фильм – в этом сне он летает и видит маму (Ирма Рауш-Тарковская), полет снят максимально реалистично, без спецэффектов. Для второго сна Ивана – вернее, для перехода от действительности ко сну – использован позже ставший излюбленным для Тарковского способ создания ирреальности рядом с реальностью без монтажных переходов. Мы видим решетку кровати и руку, предположительно, Ивана – затем камера Юсова скользит по бревенчатой стене, и, не успев отдать себе отчет в том, что в этом помещении стены вообще-то каменные, мы уже поднимаемся по стене вверх – а это стенка колодца, в который смотрят сверху Иван и его мать. За финалом, в котором мы узнаем, что Иван был казнен в нацистском плену, следует эпилог: после смерти Иван наконец-то попадает в свое детство, где у него снова есть мама и друзья и где можно бегать по берегу Днепра – интересно, что мальчик фактически бежит по воде

(как князь в фильме Эйзенштейна «Александр Невский»).

На том же Венецианском фестивале 1962 года, который стал первым большим триумфом Тарковского, должна была состояться премьера фильма **«Процесс»** Орсона Уэллса по роману Франца Кафки, но режиссер не успел закончить фильм и впервые показал его в декабре того же года в Париже. Фильм стал новым словом в отражении процессов работы человеческого сознания (по собственному определению Уэллса – в форме кошмарного сна). Следя за наполовину бредовыми, похожими на галлюцинации, непохожими на правду приключениями господина К. (Энтони Перкинс) в судебных коридорах, мы не понимаем, как это может происходить в реальности. Героя судят за неизвестное никому, в том числе ему самому, преступление. Не происходит ли это в модальности сна или даже расширенного сознания? Ведь все это невозможно себе представить в разумном реальном мире… Хотя, с другой стороны, опыт взаимодействия большинства людей с судебной системой вообще имеет очень мало общего с разумным реальным миром.

Наконец, в 1963 году выходит один из важнейших фильмов в истории кино – **«Восемь с половиной»** Федерико Феллини. Его предыдущая картина **«Сладкая жизнь»** исследовала среду обитания творческого человека, но давала очень поверхностный ответ на вопрос: а что же мешает герою заниматься творчеством? Как «влезть» в голову творческому человеку и показать зрителю, что в ней происходит?

Рано или поздно кинематограф должен был научиться показывать процессы мышления.

Чтобы решить эту задачу, в новом фильме **«Восемь с половиной»** Феллини берет на вооружение переходы между модальностями в стиле **«Земляничной поляны»** Бергмана – без конвенциональных маркеров, – но делает это гораздо более радикально.

Гвидо (Марчелло Мастроянни) – кинорежиссер в творческом кризисе, альтер эго самого Феллини. Дорогие декорации для его нового фильма построены, за ним бегают именитые актеры, продюсеры каждый день спрашивают, что еще ему нужно, чтобы приступить к съемкам. А нужно ему то, чего никто не может дать, – вдохновение. Он не может понять, «о чем» его будущий фильм.

«Восемь с половиной» начинаются с озвученного странным шипящим звуком сновидения Гвидо – и это первый случай в нормативном кинематографе, когда фильм начинается со сна, так что зритель только на второй минуте понимает, что это сон. «Привыкайте, – как бы говорит зрителю Феллини, – вы в голове у творческого человека и сейчас смотрите на мир его глазами». Ведь творческий человек гораздо больше, чем простой обыватель, погружен в свое воображение, оно для него может быть более реально, чем обычная жизнь! Гвидо по большей части находится в мире своих фантазий, воспоминаний, снов, и это для него важнее реальности.

Вот Гвидо стоит в очереди за «святой водой» на курорте,

где он поправляет здоровье и где собрались студийные боссы в ожидании его решений. Фоном звучит «Севильский цирюльник» Россини, но вдруг музыка стихает, Гвидо сдвигает на нос темные очки – он уже в своем воображении, в которое вызвал свою музу, идеальную женщину Клаудию (Клаудия Кардинале), такой, какой он себе ее представляет. Но возвращается музыка, а на месте Клаудии появляется далеко не идеальная подавальщица воды… Для перехода между модальностями Феллини использует не маркеры, а прямые монтажные склейки.

Вот Гвидо засыпает со своей любовницей Карлой, которую играет Сандра Мило, по ее собственному признанию, одна из любовниц Феллини в реальной жизни. В гостиничном номере появляется его покойная мать, которая вроде бы моет окно или стеклянную стену, – и вот Гвидо уже в обширном некрополе, беседует с покойными родителями, а заодно и с живыми людьми из его жизни.

Вот Гвидо завтракает в открытом ресторане со своей женой Луизой (Анук Эме) и другом семьи Росселлой, которую играет Росселла Фальк. Появляется Карла и садится за столик в отдалении. Луиза возмущена, Росселла поддерживает ее, Гвидо прячется за темными очками и дает волю своему воображению – и вот Луиза и Карла уже лучшие подруги…

Мастроянни расшифровывал «каре» из четырех женщин в жизни Гвидо по-своему: в жизни человека могут быть любовь, секс, дружба и брак, и это четыре совершенно разные

вещи. Таким образом, в жизни Гвидо есть любовь (Клаудия), секс (Карла), дружба (Росселла) и брак (Луиза). И вот эту свою жизнь Гвидо и переносит на экран.

Гвидо, нервничая, сидит в просмотровом зале – продюсеры вынуждают его заканчивать кастинг, он должен просмотреть пробы и решить наконец, кто будет играть в его фильме. По ходу дела он «казнит» кинокритика, которого играет реальный кинокритик Жан Ружёль, – разумеется, без всякого вреда для его здоровья, ведь это происходит в модальности воображения… И на экране просмотрового зала – на глазах у всех, включая Луизу, – появляются образы из мира Гвидо. Любовница главного героя – двойник Карлы. Жена главного героя – двойник Луизы, и даже говорит ее фразами.

В просмотровый зал входит реальная Клаудия. Мы надеемся, что на этом проблемы Гвидо закончатся – вот его муза, она сыграет главную роль и спасет картину! Но не тут-то было. Он сравнивает ее с Клаудией из своих фантазий – и она другая. Он рассказывает ей о ее роли – и она понимает, что роли для нее нет. А значит, и фильма Гвидо нет – зато есть революционные **«Восемь с половиной»** Феллини.

Решение проклятых вопросов и подготовка к постмодернизму

Итак, своим революционным фильмом Феллини полностью изменил представление о сосуществовании модальностей в нормативном кино. Оставалось сделать следующий шаг в глубины человеческого сознания и создать воображаемое, неотличимое от реального.

Это можно было делать так, как уже в 1962 году сделал в своем фильме **«Застава Ильича»** по сценарию Геннадия Шпаликова режиссер Марлен Хуциев. К сожалению, после длительного периода внесения цензурных правок картину удалось выпустить только в 1965 году под названием **«Мне двадцать лет»**. Но, несмотря на цензуру, главное открытие фильма – даже после пересъемок – производило невероятное впечатление. Герой картины, 23-летний Сергей (Валентин Попов), недавно вернувшийся из армии, много думает о том, как правильно жить, сомневается, задает неправильные (или слишком правильные) вопросы. И в кульминации фильма он – разумеется, в модальности воображения – из московской коммунальной квартиры попадает во фронтовую землянку и встречается со своим погибшим отцом, чтобы задать ему все те же вопросы. Но и отец не может ему ничего посоветовать, ведь ему всего 21 год. Из диалога отца и сына (в варианте «Застава Ильича») пришлось удалить фразу «Ну как

я могу тебе советовать?» и закончить его (в варианте «Мне двадцать лет») фразой «Я тебе завещаю Родину, и моя совесть до конца чиста перед тобой». Первоначальный вариант «Заставы Ильича» показали зрителям только в 1988 году.

Или это можно было делать так, как в своем фильме **«Фотоувеличение»**, снятом в Лондоне и его окрестностях в 1966 году, сделал Микеланджело Антониони. «Фотоувеличение» считается первым фильмом цветной «англоязычной» трилогии Антониони, но он разительно отличается от предыдущих работ режиссера не только языком и цветностью (впрочем, уже «Красная пустыня» была цветной картиной), но и огромным количеством указаний на то, что не все события в ней происходят на самом деле. В тетралогии отчуждения Антониони использовал только модальность реального времени (за исключением сказки, которую героиня Моники Витти рассказывает сыну в «Красной пустыне»). В «Фотоувеличении» мы видим историю только с субъективной точки зрения главного героя – модного лондонского фотографа Томаса (Дэвид Хеммингс). Но не обманывают ли его глаза и разум? На фотографиях то видны убийца и труп, то не видны. Сами фотографии то существуют, то пропадают. В парке то лежит тело убитого, то не лежит. Все это можно объяснить как реальными причинами из области теории заговоров (убийцы выследили фотографа, украли пленку и снимки, спрятали труп), так и особенностями восприятия самого Томаса. Второй вариант косвенно подтверждает финальная

сцена, в которой герой принимает участие в теннисном матче с воображаемым мячом.

Но Ингмар Бергман в фильме **«Персона»** (1966) шагнул еще дальше. Сценарий картины он предварил таким предупреждением:

> Это не сценарий в привычном смысле слова. Написанное больше напоминает мелодию, которую я надеюсь инструментовать с помощью коллег во время съемок. Многое вызывает сомнение, а один момент и вовсе мне неясен. Оказалось, избранная тема так огромна, что вошедшая в сценарий и картину часть взята произвольно (чрезвычайно неприятное открытие!). Поэтому, взывая к воображению читателя и зрителя, я предлагаю обращаться с приведенным здесь материалом совершенно свободно[88].

Фильм начинается с такого монтажа образов, который сделал бы честь и Сергею Эйзенштейну, и Дзиге Вертову. В сценарии этот фрагмент описан так:

> Я вижу, как движется в кинопроекторе прозрачная пленка. Лишенная каких бы то ни было значков и изображений, она оставляет на экране лишь мерцание. Из динамиков слышатся шипение и треск – частицы пыли попали в звукосниматель.
>
> Фокусируется, сгущается свет. С потолка и стен начинают доноситься бессвязные звуки и короткие, точно всполохи, обрывки слов.

---

[88] Бергман И. Персона. Киноповесть // Новая Юность. 2004. № 3. С. 3.

> На белом проступают очертания облака или водной глади, нет, скорее, облака или дерева с раскидистой кроной. Нет, пожалуй, это лунный пейзаж.
>
> Нарастающий хруст то ближе, то дальше. Слова, пока несвязные и негромкие, мелькают, словно тени рыб, плывущих в глубине.
>
> Не облако, не гора, не дерево с тяжелой кроной – лицо, пристально глядящее на зрителя. Лицо сестры Альмы[89].

Основная же часть фильма поначалу выглядит как история двух женщин. Упомянутая медсестра Альма (Биби Андерссон) следит за выздоровлением актрисы Элизабет Фоглер (Лив Ульман, еще одна любимая актриса Бергмана и мать одного из его детей) в домике, специально для этой цели предоставленном лечащим врачом Элизабет. Сначала очевидно, что две женщины ни капельки не похожи друг на друга, но вскоре они становятся похожими за счет костюмов, положений камеры, моделирующего света, скрывающего части лиц, – буквально до степени смешения и наконец сливаются в одно лицо! При том, что Альма – единственная из них, кто говорит, поскольку Элизабет лечится от немоты.

Появляется муж Элизабет (Гуннар Бьёрнстранд) и обращается к Альме как к Элизабет. Наконец Альма ставит диагноз Элизабет – та ненавидит себя за то, что ненавидела своего сына. Эта сцена повторяется дважды – с точки зрения

---

[89] Там же.

Альмы и с точки зрения Элизабет, при этом Альма говорит как бы от лица Элизабет, а в конце отрицает, что Элизабет – это она… В финале Альма покидает дом врача в полном одиночестве, а Элизабет в какой-то момент просто пропадает из кадра.

Что же на самом деле происходит в фильме «Персона»? Действительно ли существуют обе героини, Элизабет Фоглер и сестра Альма? Или существовала только Элизабет и так с ее точки зрения выглядел курс лечения, который она прошла? Или существовала только Альма, которая таким образом боролась с собственным кризисом идентификации? (Напомним, что «персона», по Юнгу, – это маска, скрывающая истинную природу индивида.) А может быть, никого из них на самом деле не было и мы просто видели… кино? Ведь фильм начинается с плана – детали загорающейся лампы кинопроектора, а заканчивается тем, как та же лампа гаснет.

Так или иначе, фильм имел колоссальное влияние на все последующее развитие киноискусства, особенно в эстетике постмодернизма. Без «Персоны» не появились бы такие шедевры, как **«Малхолланд Драйв»** Дэвида Линча (2001), **«Черный лебедь»** Даррена Аронофски (2010) и **«Меланхолия»** Ларса фон Триера (2011).

Последнее после Бергмана новое открытие в отображении человеческого мышления и потока сознания для киноязыка XX века сделал, видимо, Андрей Тарковский в фильме **«Сталкер»**. Мы уже обсуждали этот фильм в главе 7, но

теперь давайте вернемся к сцене «Пробуждение» сценария братьев Стругацких, которая выглядела в исходном тексте так:

> **12. Пробуждение**
>
> Сталкер открывает глаза. Некоторое время лежит, прислушиваясь. Тумана как не бывало. Сталкер бесшумно поднимается, мягко ступая, подходит к спящим спутникам и останавливается над ними. Какое-то время он внимательно разглядывает их по очереди. Лицо у него сосредоточенное, взгляд оценивающий.
>
> Он явно выбирает одного из двоих и явно не знает, на ком остановить выбор. На лице его появляется выражение растерянности. И тогда он начинает молиться, как давеча в ванной. Губы его шевелятся, но слов почти не слышно. Можно расслышать только: „… Сумею быть жестоким с добрыми… пусть я не ошибусь, пусть я выберу правильно…“
>
> Затем он проводит по лицу ладонью и, наклонившись над спящими, говорит негромко: „Вставайте, пора“…[90]

Что здесь происходит? Сталкер (Александр Кайдановский) выбирает, кого ему первым отправить в смертельную ловушку – Профессора (Николай Гринько) или Писателя (Анатолий Солоницын). Своей гибелью этот человек должен открыть дорогу двум другим. Но как сделать такой вы-

---

[90] Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Т. 9. 1985–1990. 2-е изд., испр. – Донецк: Сталкер, 2004. С. 430.

бор – ведь это выбор бога? Что нужно знать человеку, чтобы сделать такой выбор? И мы видим не то сон, не то видения Сталкера – перед ним проходит удивительная панорама! Вертикально висящая камера одним планом без склеек снимает десятки предметов, лежащих под абсолютно прозрачной поверхностью воды. Это самые разные человеческие артефакты – от монет и оружия до календарного листка с датой «28» и фреской с Иоанном Крестителем из собора Св. Бавона в Генте. В каком-то смысле это вся история человечества. Пока камера летит над стоячей водой, голос Жены Сталкера (Алиса Фрейндлих) читает Апокалипсис. И все это должен своим «мысленным взором» увидеть Сталкер, чтобы решить, у кого из спутников ему отнять жизнь, а кому оставить… Так Тарковский сформулировал еще один способ отображения процесса мышления на экране через один непрерывный план.

Образцы постмодернизма

В 1982 году режиссер Слава Цукерман снял в США фильм **«Жидкое небо»**, который позже был назван критиками одним из первых настоящих постмодернистских фильмов в мире. Формально он представлял собой научно-фантастическую историю о пришельцах на Земле – на крыше дома, в котором живет главная героиня Маргарет (Энн Карлайл), актриса, модель и наркоманка, приземляется инопланетный космический корабль.

Несколько героев последовательно принуждают Маргарет к близости – и умирают. Маргарет делает вывод, что может убивать людей, занимаясь с ними сексом. Таким образом она начинает избавляться от тех, кто причинял ей зло (преимущественно сексуальное насилие), в том числе от своего врага Джимми, которого играет та же Энн Карлайл.

В конце концов немецкий ученый, который следит за пришельцем, делает открытие – пришелец питается эндорфинами, вырабатываемые мозгом во время оргазма. Маргарет с ее историей насилия никогда не испытывает оргазма и поэтому до сих пор жива. Узнав об этом, Маргарет делает так, чтобы инопланетяне забрали ее с собой: желая вызвать сильный аутоэротический оргазм, она вводит себе героин – и исчезает.

Почему в кино пришли пессимизм, отрицание автори-

тетов и вечных ценностей, неизбежность насилия, потеря смысла жизни и страх перед будущим? Откуда такой катастрофический взгляд на мир?

Культурологи предсказывали что-то подобное еще в 1950–1960-х годах, когда модернистские художники провозглашали себя независимыми от коммерческой культуры, старались держать себя на критической дистанции от обыденной реальности и в целом считали себя революционерами и представителями высокого искусства. Но общество менялось и становилось постиндустриальным, потребительским. После модернизма должна была прийти к доминированию культура, отрицающая модернизм, **– постмодернистская**.

> Эпоха **модерна** – столетний промежуток времени начиная с последней четверти XIX века до начала последней четверти XX века.
>
> **Модернизм** – это сумма направлений, течений и трендов искусства эпохи модерна.
>
> **Постмодерн** – экономическое и культурное состояние общества после эпохи модерна.
>
> **Постмодернизм** – сумма культурных движений, развивающихся начиная с середины XX века, отход от модернизма.

Модернистская культура проповедовала абсолютную истину, постмодернистская культура отрицала любую истину, деконструировала (разрушала) стереотипы, источала скепсис, иронию и презрение к авторитетам и духовным ориен-

тирам. Модернистская культура претендовала на оригинальность – постмодернистская культура сделала одной из своих основ цитирование вплоть до прямого заимствования. Модернистская культура возвеличивала человека, с оптимизмом смотрела в будущее, искала и находила смысл жизни – постмодернизм не стеснялся бояться всего на свете: тоталитаризма, науки, технологий, сил природы и мироздания – и знал, что нет ни смысла жизни, ни будущего, а есть только затянутое настоящее.

Постмодернизм был естественным следствием двух мировых войн и последовавшей за ними холодной войны, гонки вооружений и общественных кризисов 1960-х годов. Люди постоянно сознавали тот факт, что, стоит одному из глав ядерных государств или какому-нибудь сумасшедшему военному (более современный вариант – разладившейся или, хуже того, «осознавшей себя как личность» компьютерной системе) нажать на «красную кнопку» – и текущая действительность закончится в считаные секунды. Это не могло не повлиять на мышление – если слишком долго жить в ожидании апокалипсиса, начинаешь чувствовать себя так, будто уже пережил его. А многочисленные военные конфликты, террористические акты, технологические катастрофы и растущая преступность современного мира постоянно увеличивали число людей, уже переживших свой личный апокалипсис. Какие уж тут вечные ценности! Апокалиптическое мировосприятие порождает пессимизм, разочарование во всех

достижениях культуры и искусства. Реальность переживается как воображаемая или уже прошедшая катастрофа.

Французский философ Жан Бодрийяр объяснял апокалиптическое мировосприятие современного человека созданием ложной реальности, неотличимой от истинной. В книге «Симулякры и симуляция» он описывал девальвацию образа: сначала образ отражает существующую реальность, затем он маскирует и искажает реальность, затем маскирует отсутствие базовой реальности – и наконец становится самостоятельным явлением, не имеющим отношения к реальности. Такой образ Бодрийяр назвал «симулякром»:

> В первом случае образ – *доброкачественное* проявление: репрезентация имеет сакраментальный характер. Во втором – *злокачественное*: вредоносный характер. В третьем случае он лишь *создает вид* проявления: характер чародейства. В четвертом речь идет уже не о проявлении чего-либо, а о симуляции[91].

Концепцию симуляции Бодрийяр закономерно масштабировал на все общество:

> С политической точки зрения абсолютно ничего не меняется от того, что глава государства остается тем же самым или меняется другим, если они подобны друг другу. В любом случае уже длительное время любой глава государства – *безразлично, кто*

[91] Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Пер. с франц. А. Качалова. – М.: Издательский дом «Постум», 2015. С. 12.

> *именно*, – есть лишь симулякр самого себя, и *это единственное, что наделяет его властью и правом повелевать*. Никто не окажет ни наименьшего одобрения, ни наименьшей почтительности реальному человеку. Преданность направлена на его двойника, так как сам он изначально уже мертв. Этот миф выражает лишь устойчивую потребность и вместе с тем вводит в заблуждение относительно жертвенной смерти короля[92].

И наконец, Бодрийяр пришел к выводу, что «симулякры симуляции, основанные на информации, моделировании, кибернетической игре, – полнейшая операциональность, гиперреалистичность, нацеленная на тотальный контроль»[93].

Итак, в отличие от структурированного, упорядоченного мира модернистов, мир постмодернизма представляет собой хаос. В нем нет бога, нет истины, нет идеалов красоты, устойчивых ценностей, критериев правды и лжи, хорошего и плохого. Стирается грань между элитарной и массовой культурой – и в Каннах побеждают **«Дикие сердцем»** Дэвида Линча и **«Криминальное чтиво»** Квентина Тарантино (см. раздел «Еще ближе к жизни: фрагментированная композиция»).

Хаотический мир представляет собой сумму бессвязных фрагментов – и это отражается на драматургии. Деконстру-

[92] Там же. С. 39–40.

[93] Там же. С. 163.

ированный мир представляет собой так называемый текст, то есть произвольный набор образов или конструкций, большую библиотеку, в которой полностью утеряна иерархия. Произведения искусства бесконечно цитируют, а теперь уже и копируют друг друга. Мир, в котором симулякры подменили собой реальность, превращается в иллюзию, вечное шоу, сон. Наконец, в мире, в котором все относительно и нет ориентиров, единственным критерием оценки является собственное «я», которое определяет, что хорошо и что плохо. Отсюда, по определению некоторых критиков, и «новая жесткость» в таких фильмах 1980-х и начала 1990-х годов, как **«Синий бархат»** Дэвида Линча (1986), **«Бешеные псы»** Квентина Тарантино (1992), **«Плохой лейтенант»** Абеля Феррары (1992), и других, которые были одной из форм протеста против студийного кино.

Важно понимать, что переход к постмодернизму был подготовлен работами величайших режиссеров XX века – Карла Теодора Дрейера, Сергея Эйзенштейна, Орсона Уэллса, Ингмара Бергмана, Акиры Куросавы, Жан-Люка Годара, Федерико Феллини, Андрея Тарковского. В частности, как мы уже знаем, нелинейная драматургия в кино появилась задолго до Тарантино. **«Кабинету доктора Калигари»** Роберта Вине с его прологом в настоящей реальности, уходом в прошлое в основной части и «перевертышем» в финале – 100 лет, фильмам **«Гражданин Кейн»** Орсона Уэллса и **«Расёмон»** Акиры Куросавы – более полувека.

Использование шаблонов, готовых форм, повторное заимствование чужого текста – вполне естественное явление. Как только появился кинематограф, он сразу принялся пересказывать классические сюжеты – так, роман «Дракула» Брэма Стокера стал фильмом **«Носферату, симфония ужаса»** Фридриха Вильгельма Мурнау (1922), а история героини **«Страстей Жанны д'Арк»** Карла Теодора Дрейера стала синтезом реальной истории Жанны д'Арк и страстей Христовых.

Игра со зрителем, «обнажение приема», слом «четвертой стены» использовал еще Жан-Люк Годар в фильме **«На последнем дыхании»** (1960). Взгляд на мир как на иллюзию появился в **«Кабинете доктора Калигари»**, к структуре сна апеллировали Луис Бунюэль и Сальвадор Дали в **«Андалузском псе»** (1929) и Орсон Уэллс в **«Процессе»** (1962). Иллюстрирующие процесс человеческой мысли и поток сознания незаметные, неосязаемые переходы между реальностью, сном, воображением и грезами, на которых основаны постмодернистские фильмы, разработаны в 1950–1970-х годах Аленом Рене, Ингмаром Бергманом, Федерико Феллини, Андреем Тарковским…

В СССР о приходе новых форм возвестили такие фильмы, как **«Зеркало для героя»** Владимира Хотиненко (1987) (см. раздел «Мы все исправим: петля времени») и **«Асса»** Сергея Соловьева (1987). Герой «Ассы» Крымов (Станислав Говорухин), советский подпольный бизнесмен, который

«может многое, а точнее, может все», ложился на кровать в каюте люкс теплохода, открывал книгу – на экране появлялся заголовок книги, мы слышали голос ее автора, Натана Эйдельмана, и переносились в 1801 год, в последний день жизни Павла I. Крымов с любовницей Аликой (Татьяна Друбич) заказывали за столиком ресторана песню, группа в составе главного героя Бананана (Сергей Бугаев), «негра» Вити (Дмитрий Шумилов) и игравших самих себя известных андеграундных музыкантов – Сергея Рыженко, Тимура Новикова, Андрея Крисанова и Густава Гурьянова – начинала исполнять «Мочалкин блюз» группы «Аквариум», а на экране появлялись «примечания» – словарь незнакомых терминов. Бананан засыпал, и мы видели его красочный сон. Тогда оператор Павел Лебешев с помощью одного из своих любимых длинных проездов следил за тем, как Виктор Цой и Дмитрий Шумилов шли к банкетному залу гостиницы, начиналось исполнение хита группы «Кино» «Хочу перемен», и мы оказывались перед пятитысячной площадкой Зеленого театра в Нескучном саду, похожей на звездное небо, – в руках у слушателей были спички и зажигалки. Большой успех «Ассы» (18 млн кинопосещений) и ее огромное общественное и общекультурное значение несколько затушевали тот факт, что на экранах появился не просто хороший фильм с песнями подпольных рок-музыкантов и культовым Виктором Цоем в одной из ролей, а возникло принципиально новое – и не только для СССР – кино.

Уже после успеха **«Диких сердцем»** Дэвида Линча и **«Криминального чтива»** Квентина Тарантино появились такие манифесты постмодернизма, как **«Беги, Лола, беги»** Тома Тыквера (1998) (см. раздел «Мы все исправим: петля времени») и **«Танцующая в темноте»** Ларса фон Триера (2000). Главная героиня последнего фильма Сельма (Бьорк) в серой реальности – полуслепая работница завода, а в своих мечтах, снятых в яркой манере мюзикла, – гениальная певица и танцовщица. Реальная жизнь Сельмы снята в стилистике «Догмы 95». В 2000 году фильм получил Золотую пальмовую ветвь кинофестиваля в Каннах.

Полностью основаны на потоке сознания героев фильмы Дэвида Линча **«Шоссе в никуда»** (1996) и **«Малхолланд Драйв»** (2001). Разберем последний.

● История начинается с полуабстрактной панорамы танцевального конкурса, в котором побеждает пока безымянная героиня со светлыми волосами (Наоми Уоттс).

● Затем мы видим, как другую героиню с темными волосами (Лаура Хэрринг) хотят застрелить в лимузине на Малхолланд Драйв (извилистой дороге в Голливудских холмах), но лимузин попадает в аварию, травмированная женщина выбирается из машины и попадает в некую квартиру.

● В эту квартиру тем же утром вселяется начинающая актриса по имени Бетти – та самая блондинка. Брюнетка называет себя Ритой и остается у Бетти, пока та готовится к пробам.

● Тем временем режиссера Эдама Кешера (Джастин Теру) увольняют с картины мафиози, которые требуют, чтобы главную роль в фильме сыграла некто Камилла Роудс.

● Тем временем где-то в Лос-Анджелесе орудует наемный убийца (Марк Пеллегрино).

● Рита вспоминает имя Дайана Сэлвин, но не знает, кому оно принадлежит. После успешных проб Бетти новые подруги находят адрес Дайаны Сэлвин и обнаруживают в ее квартире мертвую женщину. Бетти учит Риту носить парик, они становятся любовницами.

● Наконец, Рита и Бетти попадают в театр «Силенсио», где смотрят выступления артистов под фонограмму – даже Ребекка Дель Рио поет свой знаменитый «Плач» под фонограмму.

● По возвращении из театра обе девушки исчезают.

Все это занимает большую часть фильма. И в третьем акте становится понятно, что все, что мы видели после танцевального конкурса, было потоком сознания Бетти – точнее, Дайаны Сэлвин, неудачливой актрисы, которую к тому же недавно бросила подруга Камилла Роудс, значительно более успешная актриса, известная нам по грезам Дайаны как Рита. Камилла собирается замуж за успешного режиссера Эдама Кешера, поэтому Дайана решила убить ее и наняла киллера – и теперь она знает, что заказ выполнен. В отчаянии Дайана кончает жизнь самоубийством на своей кровати в той

же позе, в какой «Бетти» и «Рита» обнаружили «Дайану Сэлвин», то есть ее саму.

Фильм кажется мистическим и сюрреалистическим, хотя, если расположить его эпизоды в правильном порядке, мы увидим довольно простую историю, основанную на психологии ревности и вины. Разумеется, в своих грезах Дайана видит массу знаков из реального мира, но уговаривает себя, что это она хорошая актриса, а не ее подруга, и что это в нее, а не в подругу, влюблен режиссер и что самые разнообразные силы зла объединились против них, чтобы помешать их любви.

Фильм Валерии Гай Германики **«Да и да»** (2014) довольно реалистично показывает обычную жизнь, но, как только начинается показ творческого мышления, возникает магия. Саша (Агния Кузнецова) пытается стать художницей – и мы видим отображение творческого процесса средствами анимации и спецэффектов, пытаясь как бы влезть художнице в голову.

А в фильме **«Лето»** Кирилла Серебренникова (2018) мы видим очень реалистичную жизнь молодых советских людей в 1982 году – настолько реалистичную, что это даже немного пугает. Но в голове у этих нонконформистов из поколения X – T. Rex, Talking Heads, Игги Поп и Лу Рид, и именно поэтому на фоне «Осенней мелодии» и «Не обещай», которые играют из всех громкоговорителей, Майк (Роман Билык) способен сочинить горько-ироничную «Дрянь» и пронизанную пессимизмом «Звезду рок-н-ролла», а Виктор (Тео

Ю) – неоромантические «Восьмиклассницу» и «Мое настроение», которые не понимает руководитель ленинградского рок-клуба Татьяна (Юлия Ауг), но зато очень близко к сердцу принимает жена Майка Наташа (Ирина Старшенбаум) – и миллионы других людей. Синтез постмодернизма и гиперреализма в этом фильме напоминает одновременно об идеях **«Ассы»** Сергея Соловьева и стилистике Алексея Германа-старшего.

Блокбастеры с секретом

Работает ли все, о чем мы говорили в этой главе, в дорогих блокбастерах, рассчитанных на массовую аудиторию? Еще как работает.

Давайте вспомним важный фильм, получивший и признание кинокритиков, и деньги аудитории, и множество «Оскаров», – **«Гравитацию»** Альфонсо Куарона (2013). Перед вторым переломным пунктом астронавт Райан Стоун (Сандра Буллок), находящаяся на орбите в безнадежной ситуации, пытается вызвать по радио свой ЦУП – но ее не слышит никто на всей Земле, кроме рыбака Анингаака. Райан полностью теряет волю к жизни и готова к смерти, она перекрывает кислород и впадает в состояние оцепенения, близкое к сну. И вдруг по ту сторону входного люка появляется ее погибший коллега Мэтт Ковальски (Джордж Клуни)! Пока он входит в корабль, нарушая его герметичность, разговаривает с Райан, убеждая ее в том, что смерть – это не выход и нужно бороться, пока он пьет водку – мы верим, что случилось невозможное: Мэтт действительно выжил в открытом космосе и вернулся… А затем Мэтт снова исчезает, Райан приходит в сознание, и мы вместе с ней понимаем, что это была иллюзия, которая помогла ей подсознательно найти в себе некий рычаг, чтобы выжить и победить.

В этой сцене вернувшийся на корабль Мэтт, хотя он уже

был давно мертв и летел в пустоте, для Райан был реальным – часть ее сознания, которая подсказала, как ей работать дальше. Это художественный прием, визуальное отражение того, какие процессы происходят у нас в голове. А для зрителя нет ничего важнее того, что происходит у него в голове. Весь мир мы воспринимаем через собственное сознание.

Другой важный и оскароносный фильм прошедшего десятилетия – **«Бёрдмен»** Алехандро Гонсалеса Иньярриту (2014) – почти постоянно использует совмещение модальности реального времени с другими модальностями. Благодаря мастерскому владению такими элементами киноязыка, как сверхдлинные планы, соединенные невидимыми склейками, сочетание реальности и воображения в одном кадре, Иньярриту удалось при сравнительно скромном бюджете создать визуально и ассоциативно богатый фильм с постоянным эффектом вовлечения зрителя в экранное действие. Постмодернистский гипертекст ссылается как на реальных людей и события, так и на обстоятельства, связанные с личностями актеров, занятых в фильме, – Майкла Китона, Эдварда Нортона, Эммы Стоун и Наоми Уоттс.

Например, Майкл Китон, как хорошо известно, дважды играл в кино Бэтмена, но это было довольно давно – в начале 1990-х годов. По сюжету фильма его герой Ригган – исполнитель культовой роли Бёрдмена, и к нему, как и к Китону в реальности, на всю жизнь «приклеилась» роль супергероя. Следуя традиции магического реализма, Иньярриту делает

Бёрдмена реальным для главного героя и видимым для нас. Впрочем, похоже, что Ригган не просто видит Бёрдмена, а на самом деле считает себя Бёрдменом. Более того – кажется, он и есть Бёрдмен…

А в фильме Декстера Флетчера **«Рокетмен»** (2019) мы наблюдаем, как абсолютно реальный герой, Элтон Джон (Тэрон Эджертон), исполняя свои песни, попадает в фантастические ситуации. Например, на первом концерте Элтона Джона в США он сам и все слушатели в зале поднимаются в воздух. С одной стороны, это дань традиции киномюзикла – показывать музыкальные номера нереалистично (как в **«Танцующей в темноте»**). С другой стороны, такой прием отражает то, что исполнитель и слушатели в это время чувствовали, – полет. А раз они так себя чувствовали, значит, так оно и было!

Глава 9
Новая драматургия: обман и произвол

За 125 лет существования кинематографа кино в виде ярмарочного аттракциона возвращалось к нам несколько раз – и всякий раз этим заканчивалась очередная эра киноискусства. Немое кино с его беспрецедентным по выразительности визуальным языком в конце 1920-х – начале 1930-х годов сменили звуковые фильмы. Профессионалы презрительно прозвали их talkies – «болтушками», но зритель валил на них валом.

Не прошло и десяти лет, как нечто подобное случилось с цветом. Зрительский интерес к цветному развлечению перевесил достоинства отточенной, как бритва, визуальной драматургии черно-белого фильма, и распространение цветного кино приостановила только война – в годы военной экономики кинематографу было не до излишеств.

После войны цветное кино вернулось в кинотеатры. Правда, среди картин, единодушно признанных величайшими за вклад в киноискусство и киноязык, цветные фильмы встречались крайне редко вплоть до начала 1960-х годов. Но последние полвека – это, с некоторыми оговорками, эра цветного кино.

Все это повторилось – хотя и не столь фатально – с широким экраном и широким форматом, объемным звуком (который надолго стал чуть ли не главной приманкой для кинозрителей в борьбе с телевидением и домашним видео) и 3D, интерес к которому, надо сказать, вспыхивает не впервые – он появился и быстро затих в первой половине 1950-х годов. В последние годы интерес к 3D возродился благодаря «Аватару» Джеймса Кэмерона (2009) и последовавшей за ним череде фильмов, нещадно эксплуатирующих этот формат. Но мода на объемный звук, широкий экран и тем более 3D более или менее нивелируется тенденцией к массовому просмотру кинофильмов в домашних условиях, а вот грянувший в 2020 году глобальный кризис кинопоказа, который пока неизвестно, когда и чем закончится для прокатного кино, создал условия, в которых зрелищность вынужденно сдает позиции искусству.

Притчевый реализм

Пока у современного реалистичного направления авторского кино, тяготеющего при этом к притче, еще нет названия, я бы назвал его **притчевым реализмом**. Думаю, что это один из вариантов ответа на засилье аттракционов в кинематографе, а в России еще и попытка возродить то, что одно время даже называли «новой российской волной» 2000-х годов (до тех пор, пока преимущественную поддержку не стали получать фильмы, которые, скорее, можно было бы отнести к социалистическому реализму).

Я видел отзывы зрителей, недовольных тем, что фильм **«Дорогие товарищи!»** Андрея Кончаловского похож на документальное кино. Действительно, Кончаловский – мастер реализма, причем во всех его проявлениях. Его **«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»** (1967) – один из лучших образцов советского оттепельного (не «социалистического») реализма, а его же **«Грех»** (2019) больше напоминает кино итальянского неореализма.

Но фильм «Дорогие товарищи!» при этом тяготеет еще и к притче. Потому что «люди с виолончелями», которых авторы помещают в реальность Новочеркасска 1962 года, делают этот фильм актуальным для других эпох и мест – например, для Москвы 1993 года. А неизбывная тоска героини по Ста-

лину расширяет границы этой актуальности до настоящего времени, а также, пожалуй, и до обозримого будущего.

К направлению притчевого реализма явно относятся и фильмы Андрея Звягинцева **«Возвращение»** (2003), **«Изгнание»** (2007), **«Елена»** (2011), **«Левиафан»** (2014) и **«Нелюбовь»** (2017).

Основа реалистичных притч Алексея Попогребского **«Коктебель»** (совместно с Борисом Хлебниковым, 2003), **«Простые вещи»** (2007) и **«Как я провел этим летом»** (2010) – внутренний конфликт героя, который отражается на его восприятии внешнего мира и способности к общению.

Реалистичные фильмы братьев Жан-Пьера и Люка Дарденн, как правило, основаны на мощном внутреннем конфликте главного героя, который возникает при изменении внешних обстоятельств – героиня оказывается вовлечена в сложную криминальную схему (**«Молчание Лорны»**, 2008), приютский мальчик попадает в настоящую семью (**«Мальчик с велосипедом»**, 2011), героиню увольняют с работы (**«Два дня, одна ночь»**, 2014), героиня оказывается косвенной причиной гибели человека (**«Неизвестная»**, 2016).

«Я, Дэниел Блэйк» (2016) ветерана кинематографа Кена Лоуча – жесткое реалистичное кино о буднях социально незащищенных слоев населения, которое получило Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля. Отдельная жемчужина фильма – сцена посещения главными героями (Дэйв

Джонс, Хейли Сквайрс) продовольственного банка.

Когда я смотрел фильм **«Айка»** Сергея Дворцевого (2018), мне приходилось каждые пять минут напоминать себе, что на экране актриса, – настолько эта картина реалистична. Это фильм о молодой мигрантке из Кыргызстана Айке (Самал Еслямова), которая живет и работает в Москве – разумеется, нелегально. Она живет в ужасных условиях, она оставила ребенка в роддоме, она болеет, она в долгах, ей угрожают кредиторы, она теряет работу. Кредиторы предлагают ей отдать им ребенка за долги – и при всем ужасе этого решения, похоже, что у Айки нет другого выхода.

Что она делает? Она выходит из роддома с ребенком на руках и… не садится в машину к бандитам. Она прячется в подъезде и кормит своего сына. Что с ней будет дальше – неизвестно, как это было неизвестно с самого начала, но основной конфликт фильма Айка разрешила для себя так же, как дровосек из фильма «Расёмон»: в мире есть добро, даже если это добро – только она сама.

Фильм Кантемира Балагова **«Дылда»** (2019) тоже явно относится к этому направлению. История начинается после войны в Ленинграде, ее героини – фронтовички Ия (Виктория Мирошниченко) и Маша (Василиса Перелыгина). Ия работает в госпитале, страдает посттравматическим расстройством и заботится о ребенке, который во время очередного приступа погибает. Когда с фронта возвращается Маша, мы узнаем, что это был ее ребенок… Более чем двухчасовой

фильм – история кризисных отношений Ии и Маши, которая кончается прозрением обеих: они любят друг друга и собираются вместе вырастить приемного ребенка.

Надо сказать, что с реалистичным направлением кино сейчас происходят совершенно удивительные вещи. Например, в шедевре ветерана венгерского кино Ильдико Энььеди **«О теле и душе»** (2017) реальность главных героев (Александра Борбей и Геза Морчани), работающих на мясокомбинате, дополняется их фантастическими снами, в которых они встречаются в виде… оленей. Внимание – герои живут в абсолютно реалистичном мире, никаких чудес рядом с ними не происходит, они работают на мясокомбинате, в фильме есть очень жесткая документальная сцена, в которой происходит забой скота. Но герои видят друг друга в снах, и в этих снах они по-настоящему взаимодействуют друг с другом – только в виде оленей. Эта картина была номинирована на «Оскар» за лучший зарубежный фильм. Можно ли назвать ее произведением магического реализма? Наверное, нет. Скорее, это реалистичная сказка.

В разделе «Ближе к жизни: рамочно-кольцевая драматургия» мы уже обсудили многосерийный фильм **«Чернобыль»**. Долгие годы считалось, что телевидение – поле для жанровых экспериментов, на котором нет места реалистичным историям. И вот выходит мини-сериал «Чернобыль», решенный абсолютно реалистично: и в плане визуальных решений, и с точки зрения истории. Тот вариант развития со-

бытий, который избрал автор сериала, – наиболее распространенный (в нем нет агентов, нет диверсий, есть в чистом виде борьба человека против системы, которая его пожирает).

А недавно появился реалистичный комикс – фильм **«Джокер»** Тодда Филлипса (2019). Во вселенной DC Comics Джокер стал собой, упав в кислоту, его прежнего имени никто не знает. В фильме «Джокер» будущего суперзлодея зовут Артур Флек (Хоакин Феникс), и он – неудачливый комик. В фильме нет никакой кислоты, нет волшебных превращений, есть только чистый реализм – городские джунгли, замусоренные из-за забастовки мусорщиков, полное безразличие людей друг к другу и мания главного героя – возможно, унаследованная от матери. В начале 2019 года никто не мог предположить, что к концу того же года появятся реалистичный сериал и реалистичный комикс, – и вот они появились. Кто знает, какие результаты принесут дальнейшие эксперименты в широком поле притчевого реализма.

Пустое действие

Выход фильма Рашида Нугманова **«Игла»** (1988), который посмотрели 16 млн зрителей, многие совершенно справедливо восприняли как дебют Виктора Цоя в большой роли, но не все заметили при этом, что это исключительно новаторский фильм.

Тот факт, что драматургическую структуру «Иглы» с перемещением героев из города (Алма-Ата) в пустыню (Аральское море) можно было толковать несколькими способами, сам по себе заслуживает отдельного упоминания. Рашид Нугманов объясняет:

> Это и сон, и иллюзия, и реальная поездка – все вместе. …Первый фрагмент этого эпизода Моро видит во сне в начале фильма, когда он задремал на кровати в квартире Дины, – он выплыл из перемешавшихся со сном телевизионных кадров. Точно так же вы имеете право трактовать всю поездку к морю как продолжение этого сна. Ведь если выкинуть поездку, то получается непрерывное действие ‹…› Можно предположить, что эта поездка – лишь сон… Однако вполне возможно представить, что все это случилось наяву. Аральское море – это не сон, это суровая реальность. И в сценарии эта поездка выписана именно как реальность. Поэтому я оставляю этот вопрос полностью на толкование зрителя. Вообще

„Игла“ – это мой опыт в создании „пустого действия“, т. е. в моем представлении такого действия, которое может позволить максимально широкое толкование рассказанной истории зрителем, не сваливаясь при этом в абсурдизм. Полное отсутствие символизма ради максимального символизма. Это открытое кино, прямая противоположность кино драматическому[94].

Совершенно бесспорно влияние на авторов «Иглы» такой киноклассики, как французская новая волна, – стоит обратить внимание, например, на полностью непрофессиональный исполнительский состав. А знаменитый финал, в котором, получив удар ножом в живот, Моро (Виктор Цой) не падает, а поднимается на ноги и удаляется, имеет еще более глубокие корни – мотив неумирающего героя фильмов Александра Довженко «Звенигора» и «Арсенал».

При этом не факт, что именно пустое действие – это то, что удалось Нугманову в «Игле» лучше всего. Зато эта концепция великолепно реализована в фильме **«Пылающий»** Ли Чхан-дона (2018) по рассказу Харуки Мураками «Сжечь сарай».

Герой фильма – начинающий писатель Ли Чжон Су (Ю Аин), который вынужден подрабатывать кем попало, случайно встречается с бывшей одноклассницей Син Хэ Ми (Чон Джон-со). Правда, он ее не помнит, но она говорит, что сделала пластическую операцию. Чжон Су дарит Хэ Ми часы, у

---

[94] Игла (www.yahha.com/faq.php?myfaq=yes&id_cat=2).

них начинаются отношения, а когда она едет за границу, он кормит в ее квартире кошку.

Из поездки Хэ Ми возвращается в компании молодого богача по имени Бен (Стивен Ян). Очевидно, что у них начались отношения. Чжон Су и Бен начинают общаться, и Бен признается, что у него есть странное хобби – сжигать теплицы. Именно там, где живет Чжон Су, очень много теплиц, но никаких пожаров не наблюдалось ни до этого, ни в последующие дни.

Чжон Су получает странный звонок от Хэ Ми и начинает о ней беспокоиться. Он приходит в квартиру Хэ Ми, но там явно никто не живет, и кошки там тоже нет. Чжон Су начинает следить за Беном и понимает, что Хэ Ми нигде нет.

В конце концов Чжон Су приходит домой к Бену и обнаруживает там кошку и часы, причем ему кажется, что это кошка и часы Хэ Ми. Теперь Чжон Су уверен, что Бен убил и спрятал Хэ Ми, и он убивает Бена.

Но были ли у Чжон Су реальные основания считать, что Бен убил Хэ Ми? Разве все произошедшее не могло означать, что Бен помог Хэ Ми спрятаться от кредиторов в каком-нибудь далеком городе, например в Пусане, который находится у противоположной границы Южной Кореи, и, разумеется, не сказал об этом Чжон Су как человеку неуравновешенному и потому не очень надежному?

Похожим образом, хотя и несколько проще, организован многосерийный фильм **«Защищая Джейкоба»** (Марк Бом-

бэк / Мортен Тильдум, 2020) по одноименному роману Уильяма Лэндея. Кстати, это пример хорошей кольцевой драматургии – в кольцевом эпизоде адвокат Нил Логадис (Пабло Шрайбер) допрашивает Энди Барбера (Крис Эванс) на заседании, похожем на суд. Постепенно выясняется, что Энди не обвиняемый, что это не суд, что речь идет о Лори, жене Энди (Мишель Докери), и их сыне Джейкобе (Джейден Мартелл) – и, наконец, что отсутствие Лори и Джейкоба в зале не означает, что они мертвы…

Во флешбэках развивается история расследования убийства Бена Рифкина, одноклассника Джейкоба.

● В городе обнаруживают возможного подозреваемого – Леонарда Патца (Дэниэл Хеншэлл), бывшего насильника, но доказательств против него нет.

● Зато Энди находит в комнате Джейкоба нож, подходящий под описание орудия убийства. Единственный отпечаток пальца, найденный на одежде Бена, принадлежит Джейкобу. Лори угнетают вспоминания о том, что Джейкоб был трудным и часто агрессивным ребенком.

● На суде адвокат обвинения зачитывает историю, сочиненную Джейкобом, о вымышленном убийстве, в которой все детали совпадают с деталями убийства Бена. Той ночью Патц оставляет повинное письмо и кончает жизнь самоубийством. Джейкоба оправдывают, но его родители знают, что это мог подстроить Билли при помощи друзей, находящихся на свободе.

● В кульминации Лори, уверенная, что Джейкоб виновен в убийстве, намеренно устраивает автокатастрофу, надеясь, что она погибнет вместе с сыном. Но оба остались живы – Лори тяжело ранена, Джейкоб в коме с перспективой выздоровления. Именно поэтому и происходит разбирательство, за которым мы наблюдаем в кольцевом эпизоде, но Лори после сотрясения мозга не помнит, что она сделала, а Энди, не зная правды, показывает, что авария была несчастным случаем.

Что же произошло на самом деле? Разумеется, это дружки Билли заставили Патца признаться в убийстве – но значит ли это, что он его не совершал? Джейкоб написал ужасный рассказ – но значит ли это, что он действительно убил Бена? Фильм не дает ответов, он лишь заставляет зрителя задуматься о проблеме доверия в семье и о последствиях отсутствия такого доверия.

Похожим образом организован и **«Гипноз»** Валерия Тодоровского (2020). Мы достоверно знаем только то, что 16-летний Миша иногда ходит во сне и что его родители не особенно вовлечены в его жизнь. Миша посещает гипнолога Волкова (Максим Суханов), гипноз на него не действует – или действует? Ведь мы следим за историей в основном с точки зрения главного героя, и, если гипноз действует, мы об этом никогда не узнаем.

Миша, похоже, и сам оказывается талантливым гипноти-

зером: он погружает в гипноз младшего брата Васю, хотя с тем же успехом Вася может симулировать. А несчастье с Полиной, пациенткой Волкова, – связано ли оно с очередной «прогулкой» Миши? А бурная реакция Волкова в кульминации фильма – это свидетельство его вины или реакция на непонимание? Главный конфликт фильма в итоге разрешается, но все «пустые» линии остаются открытыми, и это не небрежность драматурга, а следствие избранного метода.

Что ж, жизнь многовариантна. Можно заподозрить человека в нечестности, потому что он не очень хорошо умеет себя вести в обществе. Можно забыть место парковки автомобиля и вспомнить о нем, когда заявление об угоне уже написано. В темной комнате может быть сколько угодно черных кошек – или ни одной. Лужи на асфальте могут остаться после дождя или поливальной машины. Навык оценки любого действия в сценарии как пустого может помочь драматургам лучше прорабатывать свои истории и избавить зрителей от навязанных выводов.

Все понарошку: конструируемая реальность

На заре постмодернизма в кино в 1997 году вышел фильм **«Игра»** Дэвида Финчера.

Герою фильма Николасу Ван Ортону (Майкл Дуглас), инвестиционному банкиру, живущему в одиночестве в фамильном особняке и измученному скрытой депрессией, исполняется 48 лет. Именно в этом возрасте его отец покончил жизнь самоубийством, бросившись с крыши особняка.

Младший брат Николаса по имени Конрад (Шон Пенн) преподносит ему странный подарок – оплаченную игру с компанией Consumer Recreation Services (CRS). Случайно Николас встречает в своем клубе новых членов, которые подтверждают, что CRS – солидная компания. Николас подает заявление в CRS, но ему отказывают, хотя в тот же вечер его «игра» начинается через официантку Кристин (Дебора Кара Ангер).

Вскоре Николас понимает, что его бизнес, репутация и личная безопасность под угрозой. Обращение в полицию ни к чему не приводит. Напуганный до смерти Конрад признается Николасу, что компания CRS очень опасна. Николас находит Кристин, и она подтверждает, что за ним следят, бороться бесполезно, а деньги с его банковских счетов выведены. Николас теряет сознание – Кристин накачала его нарко-

тиками.

Николас приходит в себя в грязном склепе в Мексике. Он продает золотые часы, чтобы вернуться в США. Его особняк опечатан, но Николас проникает домой, чтобы взять наличные деньги и пистолет. У бывшей жены он берет взаймы машину и напоследок искренне просит у нее прощения.

В кульминации Николас проникает в офис CRS, берет Кристин в заложники на крыше здания и требует встречи с главой компании. Кристин пытается убедить его, что все это часть игры и сейчас придет Конрад поздравить его с днем рождения. Николас не верит ей и, когда открывается чердачная дверь, стреляет – Конрад в смокинге падает замертво. Николас понимает, что совершил ужасную ошибку, и прыгает с крыши – но приземляется на гигантскую воздушную подушку. Его приветствует живой Конрад и остальные люди из игры – их сотни, все было инсценировано. Благодаря игре Николас прошел катарсис и принял свою жизнь.

В «Игре» нет ничего об информационном поле, виртуальной реальности, цифровых двойниках и т. п. Однако важное отличие, например, от классических фильмов **«Афера»** (реж. Джордж Рой Хилл, 1973) и **«Козерог-1»** (реж. Питер Хайамс, 1977) в том, что мы наблюдаем за конструированием реальности не со стороны, а изнутри, – ее конструируют для нас, и мы находимся внутри нее. **«Игра» –** один из первых фильмов, показывающих мир, в котором симулякры подменили собой реальность и жизнь превращается в иллю-

зию, вечное шоу, сон. За ним последовали фильмы **«Хвост виляет собакой» («Плутовство»**) (реж. Барри Левинсон, 1997) по роману Ларри Бейнхарта «Американский герой» и **«Шоу Трумана»** (реж. Питер Уир, 1998), также иллюстрирующие постмодернистский метод: первый – на примере придуманной войны, второй – на примере доведенного до абсурда реалити-ТВ.

В значительно менее безобидной **«Матрице»** (реж. Лилли Вачовски, Лана Вачовски, 1999) уже весь мир становится симулякром симуляции, а человечество – заложником и рабом компьютеров, владельцев и создателей этого мира. Отметим, что живущий в Матрице Нео (Киану Ривз) хранит свои подпольные носители данных и деньги от нелегальных заработков в шкатулке, сделанной из… книги Бодрийяра «Симулякры и симуляция» – то есть в ее симулякре.

Современный вариант реализации той же темы – **«Исчезнувшая»** (реж. Дэвид Финчер, 2014). Фильм поставлен по одноименному роману Гиллиан Флинн. Интересно, что сценарий к фильму «Исчезнувшая» создала сама писательница, а ведь крайне редко бывает, когда сам автор литературного источника может написать действительно удачный сценарий к фильму. Как правило, писатели слишком дорожат своими текстами, в то время как задача сценариста, адаптирующего литературную основу, во многом заключается в том, чтобы отбросить оригинальный текст и создать киносценарий, по которому можно будет снять выразительный фильм.

В драматургической структуре фильма «Исчезнувшая» три событийных пласта.

● События, которые происходят с главным героем Ником (Бен Аффлек) в модальности реального времени. Инициирующее событие фильма заключается в том, что у него пропадает жена Эми (Розамунд Пайк). Полицейские обнаруживают в доме следы замытой крови и делают вывод о том, что, возможно, произошло убийство, следы которого кто-то пытался уничтожить. Изначально у нас нет оснований не доверять Нику, но постепенно полицейские находят все больше и больше косвенных улик его виновности. Кроме того, мы многое узнаем о жизни этой пары от их соседей и жителей этого городка – а главное, мы все больше узнаем о Нике из дневника его жены, который представляет собой отдельный событийный пласт. Наконец мы выясняем, что у Ника есть молодая любовница Энди (Эмили Ратаковски), понимаем его предполагаемый мотив и почти принимаем идею, что Ник – убийца своей жены.

● События, изложенные в дневнике Эми, предположительно представлены в модальности воспоминания – мы узнаем от Эми историю ее отношений и совместной жизни с Ником. Дневник рассказывает, как изменился Ник, как он стал хуже относиться к Эми, как ей пришлось купить на всякий случай пистолет. Следя за дневником в режиме параллельного действия вплоть до центрального переломного пункта, мы все больше и больше убеждаемся в том, что Ник

убил свою жену, поскольку у нас нет оснований сомневаться, что дневниковые записи воспроизводят реальные воспоминания.

● В центральном переломном пункте мы начинаем просматривать с точки зрения Эми сцены, которые отображают то, что с ней в действительности происходило с момента ее исчезновения. Мы понимаем, что Эми на самом деле жива, что она все подстроила, в том числе написала дневник, зная, что его будут читать сыщики, и сбежала. Оказывается, все события первой половины фильмы, которые мы считали флешбэками, мы на самом деле видели в модальности воображения – все это неправда. Воспоминаниями – по отношению к реальному времени Ника – оказываются события, происходившие с Эми до ее исчезновения и происходящие с момента ее исчезновения. Параллельный монтаж реального и прошедшего времени продолжается вплоть до сцены, в которой окровавленная Эми после убийства своего любовника Дези (Нил Патрик Харрис) возвращается к Нику.

Цель главного героя здесь – оправдать себя и не дать жене сделать его жизнь такой, какой она хочет, по своему собственному сценарию. Несмотря на все свои усилия, Ник проигрывает – это фильм о поражении.

Для того чтобы понять, зачем это сделано, нужно проанализировать состав участников истории – и окажется, что у Ника конфликт с семьей, с властью, с общественным мнени-

ем, с журналистами и с судебной системой, то есть практически со всеми основными факторами нашего современного мира. Это фильм не просто о семейном разладе Эми и Ника, это фильм о жизни в аморальной, фактически асоциальной системе, в которой все, что есть вокруг нас – медиа, семейные институты, власть, судебная система, общественные мнения, – порабощает нас и делает нашу жизнь как минимум нестерпимой, а в случае Ника – попросту адом. После того как Эми инсценирует свое убийство и бежит, Ник оказывается почти беспомощным в конфликте с окружающим его миром.

«Холоп» (реж. Клим Шипенко, 2019) несет почти те же идеи, что и «Игра», но не в драматическом, а в комедийном ключе. Гриша (Милош Бикович) – избалованный сын миллионера Павла (Александр Самойленко). Павел понимает, что сына пора спасать, но не так, как раньше – с помощью денег и связей, а перевоспитанием. Его любовница и телепродюсер Анастасия (Мария Миронова) предлагает воспользоваться методом ее бывшего мужа (Иван Охлобыстин) – инсценировкой.

Гриша попадает в помещичье имение. На дворе 1860 год, то есть крепостное право пока не отменили. Его тут же ведут казнить за лень и окаянство, но на выручку приходит «дочь помещика» – актриса Полина (Ольга Дибцева). Инструменты создания сконструированной реальности вокруг Гриши показаны довольно подробно – скрытые камеры и микро-

фоны, замаскированный под птицу коптер, студия. В глаза зрителю бросается масса анахронизмов, но невежественный Гриша их не замечает, и это усиливает комический эффект.

Однако вместо намеченного сценаристом романа с Полиной Гриша привязывается к коневоду Лизе (Александра Бортич), которая не участвует в инсценировке. Постановщики вынуждены переписать сценарий так, что Грише придется проявить лучшие человеческие качества, чтобы спасти любимую от опасности. Когда это происходит, его усыпляют и возвращают в Москву.

В обычной жизни Гриша полностью меняется, теперь его цель – отыскать Лизу. К счастью, он встречает Полину и ее друга, также бывшего актера проекта, и они помогают ему найти Лизу в реальной жизни. Параллельно Павел делает предложение Анастасии. В финале Гриша даже поступает на работу, а именно – входит в проект перевоспитания, осознав его пользу.

Фильм критиковали за пропаганду силовых методов воспитания (см., например, статью Веры Аленушкиной «“Холоп”. Кнут животворящий»)[95]. Тем не менее «Холоп» стал самым успешным (в рублевом исчислении) фильмом, поставленным в современной России, и, учитывая кинопрокатный кризис 2020 года, вероятно, останется таковым надолго.

Фильм Романа Каримова **«Неадекватные люди 2»**

---

95 Аленушкина В. «Холоп». Кнут животворящий (www.timeout.ru/msk/artwork/367532/review).

(2020) – формально продолжение фильма «Неадекватные люди» (2011), прославившего режиссера, с теми же ключевыми героями – Виталием (Илья Любимов) и Кристиной (Ингрид Олеринская), а также психологом-манипулятором Павлом (Евгений Цыганов). Но для нас сейчас важен не факт продолжения, а то, каким образом авторы (сценарий написали Роман Каримов и Яна Лебедева) обманывают сконструированной реальностью не только героев фильма, но и зрителей.

В официальной аннотации к фильму сказано: «Пока она занимается домашними делами, он все больше времени уделяет работе, и Кристина начинает подозревать, что это как-то связано с появлением в офисе его молодой помощницы Сони» – и это заранее вводит зрителя в заблуждение. Готовые именно к такой коллизии, мы воспринимаем последовательность сцен первого акта фильма, – в котором *сначала* происходит ссора между героями, *потом* Виталий по совету Павла нанимает Соню (Мария Горячева), а уже *затем* фрустрированная Кристина поступает на подготовительные курсы института, чтобы изменить свою жизнь, а заодно изменяет Виталию с «золотым мальчиком» Артемом (Никита Санаев), – как линейную цепочку событий.

Но это не так! В первом акте фильма параллельно смонтированы:

● предыстория Кристины и Виталия: она занимается домом, он строит свой бизнес, не подпуская жену к работе и

предлагая ей подумать о детях;

- попытка поступления Кристины в институт и начало ее связи с Артемом;
- первый большой кризис фильма – Кристина срывает Виталию ужин с заказчиком; оставшийся дома в одиночестве Виталий читает дневник Кристины, написанный в технике «утренних страниц» (считается, что «утренние страницы» пишутся от руки в форме потока сознания, причем нельзя ни пропускать их, ни сокращать их объем, ни перечитывать) и узнает об Артеме. Это *первый кольцевой эпизод истории* – с него начинается фильм, к этому эпизоду (а именно к сцене чтения дневника) мы возвращаемся из разных сцен первого акта, этим эпизодом первый акт и заканчивается;
- линия Виталия и Сони – мы ошибочно полагали, что она развивается параллельно разрушению отношений Виталия и Кристины, в действительности же Виталий (по совету Павла) нанял Соню только после того, как его бросила жена.

Второй акт начинается сценой, в которой спустя довольно существенное время Кристина делает попытку вернуться к Виталию. Это *второй кольцевой эпизод истории*, из него мы попадаем во все важные точки пути самореализации Кристины:

- она «плывет по течению» с Артемом, как до него – с Виталием; есть важная сцена, в которой Кристина безропотно позволяет Артему унизить Виталия;

- она – по совету Павла, разумеется, – выходит на работу, где проявляет «наказуемую инициативу» и становится руководителем почти безнадежного проекта – с амбициозной идеей, урезанным бюджетом и одним-единственным адекватным разработчиком;
- она бросает Артема, берет на себя вину за сорванный проект и оказывается буквально на улице – с чемоданом и без денег (центральный переломный пункт фильма);
- она ночует на вокзале и в общежитии трудовых мигрантов, работает в бургерной – но не бросает свой проект;
- она добивается результатов и получает инвестиции.

Эпизод заканчивается вторым мощным кризисом – серией произошедших в разное время сцен, открывающей всю паутину фиктивной реальности вокруг Кристины, Виталия и Сони, трудолюбиво сотканную Павлом. Оказывается, Соня – «бывшая» Павла, – он расстался с ней и уволил ее. Узнав о том, что Виталий остался один, Павел решает гарантированно «обезопасить» себя от Сони и предлагает ей пройти собеседование у Виталия. Как психолог он знает, что Виталий и Соня хорошо подойдут друг другу. Виталию он предлагает помощь в подборе ассистентки – и рекомендует ему, естественно, Соню. Когда же к Павлу обращается за советом Кристина, он жестко инструктирует ее не пытаться вернуться к Виталию сейчас – сначала она должна «состояться в жизни».

В короткий третий акт вместились впечатляющие кульминация, обязательная сцена и финал – но я предлагаю вам оценить их самостоятельно. Здесь же хотелось бы отметить, как Роман Каримов «передает приветы» другим важным фильмам со сложной драматургической композицией. «Утренние страницы» Кристины, естественно, напоминают о многих дневниках киногероев – не зря именно дневники часто становятся сюжетообразующими деталями историй, насыщенных флешбэками. Но особенно интересна сцена, в которой мы видим гостиную в квартире Виталия, разгромленную им после разрыва с Кристиной. Павел говорит: «Возможно, ты будешь первым человеком, который был убит хламом». Правда, разгромленные и заваленные хламом комнаты мы уже видели – и в этом фильме, когда (хронологически позже) Виталий и Соня попадают в особняк, который им предстоит реставрировать, и 60 лет назад – во дворце Чарльза Фостера Кейна.

Все наоборот: реверсивная композиция

Для чего рассказывать историю в обратном порядке? Как мы помним, у драматурга есть задача постоянно держать зрителя в напряжении, постепенно, от сцены к сцене выдавая биты – кусочки тайны героя или другой информации, важной для понимания истории. Получив очередной бит информации, зритель ждет следующий. Если рассказать историю с конца, эта задача будет выполняться автоматически – финал непонятен без предыдущего события, которое непонятно без предыдущего – и так до самого конца, точнее – начала.

Первым в художественном кино **реверсивную**, то есть обратную, структуру повествования реализовал Кристофер Нолан в фильме **«Помни»** (2000). Герой фильма Леонард Шелби (Гай Пирс), находясь в номере отеля, рассказывает по телефону невидимому собеседнику о том, что страдает антероградной амнезией, то есть не в состоянии хранить в памяти недавние воспоминания. Болезнь началась, когда Леонарда ударили дубинкой по голове убийцы его жены. Леонард ведет расследование, и, чтобы зафиксировать найденные факты, ему приходится делать полароидные снимки с подписями и татуировки на собственном теле. Сцена с телефонным разговором работает как «кольцо», мы видим ее в хронологической последовательности и из нее попадаем в

сцены, которые идут в реверсивной последовательности.

Реверсивная часть сюжета начинается со сцены убийства – Леонард кого-то убивает и делает снимок. Далее мы узнаем, что убит некто Тедди (Джо Пантольяно), а главную помощь в расследовании Леонарду оказывала Натали (Кэрри-Энн Мосс). Леонард решил убить Тедди, потому что на фото, которое он хранит у себя, его рукой написано, что Тедди – враг и лжец. Однако, наблюдая события в обратном порядке, мы постепенно выясняем, что Тедди, невзирая на подпись на фото и подозрительную наружность, был детективом под прикрытием и помогал Леонарду в расследовании, а Натали, несмотря на твердый и честный взгляд, преследовала только корыстные цели.

Но откуда взялась роковая подпись на снимке? Оказывается, Леонард ввел себя в заблуждение сознательно. Он был не в силах смириться с тем, что убийца его жены давно мертв. Соответствующие реплики Леонарда очень важны:

> Память может изменить форму комнаты, она может изменить цвет автомобиля. Воспоминания могут меняться. Это просто интерпретация, это не запись…
>
> …Разве я не могу просто позволить себе забыть то, что ты мне сказал? Разве я не могу просто позволить себе забыть то, что я сделал?.. Могу ли я лгать себе, чтобы быть счастливым?..
>
> …Я должен верить в мир, существующий вне моего сознания. Я должен верить, что мои поступки

осмысленны, даже если я их не помню[96].

Ну конечно! Мы же сами об этом говорили, когда обсуждали суть нелинейной драматургии! Устами Леонарда авторы фильма, Кристофер Нолан и Джонатан Нолан, подводят теоретическую базу под реверсивную драматургическую композицию, которую они изобрели.

Их открытием воспользовался Гаспар Ноэ, создав фильм с полностью реверсивной драматургией **«Необратимость»** (2002). Сюжет фильма выглядит так:

13. Титр: «ВРЕМЯ ВСЕ РАЗРУШАЕТ».

12. Героя по имени Пьер (Альбер Дюпонтель) арестовывает полиция, а героя по имени Маркус (Венсан Кассель) забирает скорая помощь. Кто-то убит.

11. Маркус и Пьер едут в гей-клуб, чтобы найти сутенера-садиста по кличке Солитер («Ленточный червь»), не зная, как он выглядит. По ошибке они нападают на другого человека, тот ломает руку Маркусу, и Пьер жестоко убивает его. Настоящий Солитер (Джо Престиа) невредим и понимает, что спасся чудом.

10. Маркус и Пьер за рулем такси едут в гей-клуб, хотя Пьер предлагал ехать в больницу к Алекс.

9. Маркус и Пьер вызывают такси, Маркус угоняет машину.

8. Маркус и Пьер допрашивают проститутку по имени Конча, которая рассказывает им о Солитере и о том, что его можно найти в гей-клубе.

---

[96] Перевод К. Ахметова.

7. Алекс (Моника Беллуччи) в коме увозят на скорой помощи, Маркуса и Пьера допрашивает полиция. Заметно, что Маркус находится под действием наркотиков.

6. Маркус и Пьер видят, как окровавленную Алекс забирает скорая помощь.

5. Солитер насилует и жестоко избивает Алекс в пешеходном подземном переходе, свидетельница преступления Конча убегает.

4. Алекс, Маркус и Пьер на вечеринке. Алекс уходит, потому что Маркус слишком много пьет, употребляет наркотики и флиртует с женщинами.

3. Алекс, Маркус и Пьер едут на вечеринку. Мы узнаем, что Алекс раньше встречалась с Пьером, а теперь живет с Маркусом.

2. Утро дома у Алекс и Маркуса, они в постели. Алекс говорит, что она, возможно, беременна, Маркус рад. После душа Алекс делает тест на беременность, и он оказывается положительным.

1. Титр: «ВРЕМЯ ВСЕ РАЗРУШАЕТ».

В точном соответствии с классической драматургией кульминацией оказывается предпоследний эпизод дома у героев – несмотря на то что это самый спокойный участок истории, он оказывает сильнейшее воздействие на зрителей, которые знают, чем все кончится для этой красивой пары.

Многие полагают, что дальнейшим развитием этой концепции стал новый фильм Кристофера Нолана **«Довод»** (2020), но, как мы уже убедились в разделе «Еще раз о па-

раллельном действии», это не так.

Смотри в корень: ризоматическая композиция

Теоретически следующим шагом реализации нелинейности в драматургии после успехов постмодернистского кино конца XX – начала XXI века должна быть полноценная реализация так называемой **ризоматической** драматургической структуры.

«Ризома» (*франц.* Rhizome) означает «корневище». Ризоматическая конструкция, как и корневая система дерева, выглядит так, будто в ней нет начала и конца. Примерно так и организован фильм Алена Рене **«В прошлом году в Мариенбаде» –** если бы не небольшая подсказка в конце фильма, разобраться в истории было бы совсем невозможно.

Похожим образом устроен фильм **«Реконструкция»** (реж. Кристоффер Боэ, 2003), действие которого происходит в Копенгагене.

● Фотограф Алекс (Николай Ли Каас) идет в бар и встречается с Аме (Мария Бонневи), они уходят вместе и идут к Аме.

● В следующем эпизоде Аме и ее муж, лектор Август (Кристер Хенрикссон), приезжают в Копенгаген и снимают номер в отеле. Август уходит по делам, Аме прогуливается по городу. Параллельно Алекс жалуется своему другу Лео (Николас Бро) на отношения с некой Симоной. Затем он

ужинает с ней и ее отцом, Симону играет та же актриса, что и Аме, – Мария Бонневи. Алекс уходит. Похоже, что первый и второй эпизоды не связаны.

● Затем Алекс видит Аме на улице, идет за ней, садится в тот же поезд, что и она. Симона догоняет Алекса, он убегает от нее. Затем Алекс и Аме встречаются в баре, они уходят вместе и идут к Аме – но это не повтор начала фильма, а другая сцена.

● Август возвращается в отель, понимает, что у Аме был мужчина, но ничего не предпринимает и уходит. Затем возвращается и предлагает Аме провести все это время вместе – он отменит лекции. Тем временем – или в другой реальности? – Алекс приходит домой, но оказывается, что его никто не знает и ему негде жить. Он идет в бар и встречается с Аме, затем они гуляют по парку и договариваются встретиться в Риме, когда Аме будет свободна.

● Аме уходит от Августа, приходит в бар и ждет Алекса. Но Алекс сначала идет объясниться к Симоне и опаздывает к Аме. Она уходит, Алекс догоняет ее, но Аме обижена и предлагает Алексу воспроизвести что-то вроде мифа об Орфее и Эвридике – она пойдет вслед за ним, и если Алекс обернется, то она исчезнет. Почти добравшись до цели, Алекс оборачивается – и Аме исчезает. А когда Алекс приходит к Аме в отель, оказывается, что Аме его не помнит.

Фильм сопровождается комментариями рассказчика, ко-

торый намекает на то, что на самом деле неизвестно, в каком порядке происходили события, кто с кем был знаком и т. д. История начинается и заканчивается одной и той же фразой: «Это всего лишь фильм, конструкция. Но все равно больно».

Для чего все это нужно? Попробуйте вспомнить любой день, даже недавний. Все ли события вы помните? Вы уверены в их порядке? Вы точно помните, как все происходило? Возможно ли, что определенные события прошли мимо вас и вам о них неизвестно? А может быть, вы вообще неправильно оцениваете этот день в своей жизни? Линейный характер фабул по-разному дополняется разными видами драматургических композиций, и ризоматическая структура может занять среди них полноправное место.

Очень похожа на ризоматическую структура фильма **«Внутренняя империя»** (Дэвид Линч, 2006).

● В номере отеля молодая полька-проститутка по имени Потерянная Девушка (Каролина Грушка) плачет после ухода клиента и смотрит веб-сериал Дэвида Линча «Кролики» (2002), в котором под масками кроликов играют актеры из «Малхолланд Драйв» Лаура Хэрринг, Наоми Уоттс и Скотт Коффи. Одновременно звучит «Аксон Н.» – «самая длинная радиопьеса в мире».

● В Лос-Анджелесе актриса Никки Грейс (Лора Дерн) ждет утверждения на главную роль в фильме «Высоко над печальными днями». К Никки приходит новая соседка – полька (Грейс Забриски), которая рассказывает ей две «ста-

рые сказки»: о мальчике, породившем отражение, которое породило зло, и о девушке, которая потерялась на рыночной площади и нашла дорогу во дворец. Женщина предсказывает, что Никки получит роль, спрашивает, замужем ли ее героиня и не связан ли сюжет с убийством, и показывает рукой на диван, на котором Никки будет сидеть «завтра», когда узнает, что получила роль.

● На следующий день, сидя на указанном диване, Никки получает роль. Она знакомится с исполнителем главной роли Девоном Берком (Джастин Теру). Девона предупреждают, что у Никки ревнивый и властный муж, которого зовут Пиотрек (Питер Дж. Лукас), то есть он тоже поляк.

● Во время первой репетиции кто-то прячется в декорациях, но Девон не может никого найти. Режиссер Кингсли Стюарт (Джереми Айронс) признается, что «Высоко над печальными днями» – не оригинальный фильм, а ремейк немецкого фильма «47», который не удалось завершить из-за убийства обоих главных актеров.

● Несколько недель спустя Никки обнаруживает за съемочным павильоном дверь с надписью «Аксон Н.» и оказывается тем человеком, который прятался в декорациях на первой репетиции. Никки убегает в дом персонажа по имени Смити, который оказывается Пиотреком, в то время как она сама оказывается польской проституткой.

● Одна из героинь фильма по имени Дорис Сайд (Джулия Ормонд) рассказывает полицейскому, что ее загипноти-

зировал человек по прозвищу Призрак, чтобы она совершила убийство отверткой, – правда, отвертка торчит из ее бока.

● Мы узнаем историю героини Никки, которую зовут Сью, и историю ее мужа Смити, который работал укротителем медведей в польском цирке.

● Сью идет по Голливудскому бульвару и видит Никки. На Сью нападает Дорис с отверткой. Когда Сью умирает, Кингсли кричит: «Стоп, снято!» – это была сцена из фильма.

● Сцены Никки завершены, но она бродит по павильону и попадает в кинотеатр, где видит на экране сцены из фильма «Высоко над печальными днями» и реальные события.

● Никки находит дом с надписью «Аксон Н.», сталкивается с Призраком (Кшиштоф Майхжак) и стреляет в него.

● Никки попадает в комнату 47 – именно там происходит действие ситкома про кроликов, а затем встречает Потерянную Девушку и исчезает.

● Потерянная Девушка убегает из гостиницы в дом Смити и встречает мужа и сына.

● Никки сидит дома на том же диване, где она сидела «завтра». В доме много людей. Рядом с Никки сидит героиня по имени Леди (Настасья Кински), остальные сцены с которой вырезаны из финальной версии фильма. На отдельном кресле сидит Лаура Хэрринг. Звучит «Sinnerman» в исполнении Нины Симон, многие танцуют.

Зоран Самарджия в работе «DavidLynch.com: авторское

кино в эпоху интернета и цифрового кинематографа» пишет:

> После того, как мистическая соседка указывает на место, где Никки должна была сидеть ”завтра”, сцена продолжается ”завтра”, и зрители видят, как она получает новость о роли. Но после того, как Никки возвращается в реальность и освобождает Потерянную Девушку, мы видим ее на том же диване в прекрасном расположении духа – либо она не согласилась на роль, либо таинственным образом отменила эту версию реальности. Это означает, что структура ”Внутренней империи” отличается от структуры предыдущих фильмов Линча, таких как ”Шоссе в никуда” или ”Малхолланд Драйв”. Это не бесконечная лента Мебиуса, на которой можно отделить фантазию от реальности. Структура этого фильма больше похожа на паутину, в которой отдельные узлы являются гиперссылками друг на друга и на другие фильмы Линча – отсюда и закрывающий музыкальный номер, который намекает сразу на все – от “Синего бархата” до “Твин Пикс”[97][98].

Важным достижением в кинодраматургии следует считать фильм **«Прибытие»** Дени Вильнёва (2016) по рассказу «История твоей жизни» Теда Чана. Главная героиня (Эми Адамс) осознает себя одновременно в прошлом, настоящем

---

[97] An online journal of film and television studies (www.nottingham.ac.uk/scope/issues/2010/february-issue-16.aspx).

[98] Перевод К. Ахметова.

и будущем, поэтому понятия флешбэка, реальности и флешфорварда в этой картине не работают – соответственно, полноценно увидеть фильм с точки зрения героини можно только со второй попытки!

Справедливости ради надо сказать, что попытку подойти к такой драматургической композиции уже сделал Кристофер Нолан в фильме **«Интерстеллар»** (2014), но значительно более интересных результатов он добился с фильмами **«Помни»**, **«Начало»** и **«Дюнкерк»**.

И все же подлинная инновация – и, возможно, это первая настоящая инновация в киноязыке за долгое время – удалась, на мой взгляд, именно Дени Вильнёву. «Прибытие» – настоящий шаг вперед в отображении работы человеческого сознания. Ведь в действительности оно не ограничено настоящим моментом, нелинейно и с одинаковым успехом обрабатывает воспоминания, грезы и интуитивные «озарения», из которых складываются предвидения. Мы никогда не думаем только о настоящем, точно так же как никогда не сосредоточены только на воспоминаниях или на планировании. Мы постоянно находимся во всех этих состояниях, и правдиво отразить работу человеческой мысли можно только с учетом этого.

Вот почему нелинейная драматургия на самом деле более близка человеческому сознанию, чем линейная. Хотя, конечно, пока еще не совсем понятно, как будет выглядеть в кино полноценная реализация ризоматической структуры.

Скринлайф

Режиссер и продюсер Тимур Бекмамбетов изобрел логичное продолжение жанра псевдодокументального фильма – «скринлайф»-кино (в англоязычной терминологии – computer screen film). Действие таких картин происходит полностью на экране компьютера или смартфона, и только на нем – на экране – видна работа программ, включая трансляции потокового видео. Все звуки также должны исходить только из компьютера.

Широко известны два успешных скринлайф-фильма, спродюсированных Бекмамбетовым, – **«Убрать из друзей»** (реж. Леван Габриадзе, 2015) и **«Поиск»** (реж. Аниш Чаганти, 2018).

«Убрать из друзей» – фильм ужасов. Действие происходит в режиме Skype-конференции между группой друзей спустя год после того, как застрелилась их одноклассница Лора Барнс. В чате появляется неизвестный пользователь, от которого невозможно избавиться, и вскоре молодые люди догадываются, что это и есть сама Лора. Дух постепенно захватывает контроль и над компьютерами участников, и над ними самими. Выясняется, что герои истории так или иначе повинны в самоубийстве Лоры, и до конца фильма все они совершают самоубийство.

«Поиск» – увлекательный триллер. Главный герой Дэ-

вид Ким (Джон Чо) обнаруживает исчезновение своей дочери-подростка Марго, которую он после смерти жены воспитывает один. Дэвид сообщает об этом в полицию, дело поручено детективу Розмари Вик (Дебра Мессинг). Постепенно выясняется, что Марго сделала себе поддельное удостоверение личности и, возможно, сбежала. В одной из социальных сетей Дэвид узнает, что Марго часто посещала озеро Барбоса, и полиция обнаруживает ее машину, утопленную в этом озере, но тела Марго в ней нет. Затем Дэвид узнает, что она имела доверительные отношения с его братом Питером, но детектив Вик сообщает Дэвиду, что в изнасиловании и убийстве Марго признался бывший заключенный Рэнди Картоуфф.

И только после символических похорон дочери Дэвиду удается выяснить, что детектив Розмари Вик не была назначена вести дело Марго и провела лишь фиктивное расследование. Дэвид заканчивает его сам и обнаруживает, что в исчезновении Марго виновен сын детектива, Роберт, который на свидании столкнул девушку в глубокий овраг и решил, что она погибла. Детектив Вик добровольно вызвалась вести расследование и организовала подставные улики – в том числе признание Картоуффа. В надежде, что Марго могла выжить при падении в овраг, Дэвид требует немедленно организовать спасательную операцию. Марго обнаружена тяжело раненной, но живой. Отец и дочь воссоединяются и преодолевают непонимание, которое было между ними.

Для того чтобы писать скринлайф-сценарии, драматург должен хорошо понимать, какими выразительными средствами, доступными с экрана устройства, он может пользоваться. Фильм **«Убрать из друзей»** смонтирован из потокового видео актеров и кадров, сделанных в интерфейсах Skype и YouTube; актерская работа заключалась в одном полном дубле всего действия фильма, для которого каждый актер находился в отдельной комнате со своим компьютером для съемок отдельных длинных монтажных кадров. В фильме **«Поиск»** задействован интерфейс различных веб-сайтов, видеочатов, записей с камер слежения и видеоновостей, поэтому для съемок использовали камеры GoPro, коптеры, вертолеты, любительские цифровые камеры, веб-камеры и собственный iPhone режиссера Аниша Чаганти. Во время съемок переговоров между Дэвидом и Розмари актеры находились в разных комнатах.

Перспектива скринлайф-кино очевидна, поскольку люди уже привыкли воспринимать огромные объемы информации с компьютерных экранов. Если 125 лет назад основной визуальной концепцией, от которой мог отталкиваться кинематограф, было театральное действие, то теперь, когда пользование компьютером и смартфоном стало второй натурой человека, скринлайф становится полноправным поджанром экранного действия. Одним из естественных вариантов его развития, очевидно, будут веб-сериалы.

Ты знал: контекстный нарратив

Не всегда в экспозиции истории можно рассказать все необходимое для ее понимания. Подумайте о том, например, сможет ли человек, незнакомый с жизнью и бытом в СССР и России, вместе с нами смеяться во время просмотра фильмов **«Ирония судьбы, или С легким паром!»** Эльдара Рязанова (1975) и **«Москва слезам не верит»** Владимира Меньшова (1979) и так же, как мы, переживать, наблюдая за героями **«Аритмии»** Бориса Хлебникова (2017) и **«Сердца мира»** Наталии Мещаниновой (2018)? Ни в какой экспозиции это не поместится.

Попробуйте без подготовки посмотреть хороший фильм Китти Грин **«Ассистентка»** (2019). Если вы незнакомы с деталями знаменитых журналистских расследований *The New York Times* и *The New Yorker* 2017 года, касающихся продюсера Харви Вайнштейна, то, скорее всего, ничего не поймете. Если же вы читали соответствующие публикации или, например, смотрели документальный фильм **«Быть Харви Вайнштейном»** (реж. Урсула Макфарлейн, 2019), впечатление от «Ассистентки» будет значительно более глубоким… А для полноценного восприятия картины Анны Меликян **«Фея»** (2020, в ролях Константин Хабенский, Ингеборга Дапкунайте, Никита Еленев, Екатерина Агеева) важно не только посмотреть фильмы (желательно все) Андрея Тар-

ковского, но и очень хорошо их помнить – просто знать о том, что они существуют, недостаточно.

Но вправе ли автор требовать от зрителя особых знаний только для того, чтобы тот мог оценить его произведение?

Когда Сергей Параджанов закончил в 1968 году один из лучших своих фильмов **«Саят-Нова»**, основная претензия к нему со стороны цензуры и партийного начальства заключалась в том, что стилизованный под почти статичные формы изобразительного искусства фильм… не рассказывает о жизни Саят-Новы.

Это привело к непоправимым последствиям. Для проката внутри Армянской ССР картина была значительно сокращена (до продолжительности 1 час 17 минут) так, чтобы в ней стало меньше религиозных образов и сцен, которые можно толковать как эротические, а главное – в которых не упоминался Саят-Нова. Фильм остался обобщенной историей Поэта, а его название было изменено на «Цвет граната». В Армении он вышел в 1969 году.

Но на этом злоключения «Саят-Новы» не закончились. Для того чтобы картину можно было показывать на всей территории Советского Союза, ее перемонтировали и сократили под руководством Сергея Юткевича до 1 часа 13 минут. Эта версия фильма вышла в прокат только в 1973 году.

Сегодня доступны восстановленная армянская версия фильма и короткометражный фильм Левона Григоряна **«Воспоминания о „Саят-Нове“»** (2005), в который во-

шли материалы, вырезанные из фильма Параджанова. Но за что же советские киночиновники ополчились на фильм, почему они решили, что «Саят-Нова» не рассказывает о Саят-Нове?

По-своему они были правы. В фильме практически не было речи, и уникальный изобразительный язык Параджанова, опирающийся на выразительность живописи, пластику, образность, символы и аллегории, почти ничего не рассказывал человеку, не знакомому с творчеством и историей жившего в XVIII веке поэта Арутюна Саядяна, о Саят-Нове. И только посвященному зрителю предстоял увлекательный диалог с автором фильма, который делился с аудиторией своим видением пути поэта, выраженным на весьма специфичном для Параджанова языке образов.

Но, с другой стороны, как еще рассказать кинозрителю насыщенную самодостаточную историю, основанную на известных фактах или существующих произведениях? Пожертвовать богатством сюжета ради экспозиции? Ничего не сокращать и добавить экспозицию, каким бы длинным ни получился фильм?

Все это возможно. Но есть и третий вариант – пренебречь излишне подробной экспозицией, как и сделали авторы фильмов «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Москва слезам не верит», «Аритмия» и «Сердце мира». Те, кто живет в нашей стране, и так все поймут. Ведь не стал же Ясудзиро Одзу предварять свой великий фильм о разры-

ве между младшим и старшим поколением **«Токийская повесть»** (1953) подробной экспозицией, которая объясняла бы непосвященному зрителю японские семейные традиции и тектонические изменения, произошедшие в них в связи с тотальной урбанизацией страны начиная с 1920-х годов?

Этот способ построения истории – без существенного количества элементов экспозиции, необходимых для полного понимания контекста фильма, если зритель может получить их из других источников, – я рискнул назвать в рамках этой книги **контекстным нарративом**.

Если фильм Алексея Германа-старшего **«Трудно быть богом»** (2013) посмотрит зритель, не знакомый с одноименной повестью Аркадия и Бориса Стругацких, ему придется трудно. Из краткого закадрового комментария он, конечно, узнает о том, что действие картины происходит на другой планете, очень похожей на Землю, но надолго отставшей от нее в развитии, и что на планете живет около 30 земных ученых, но для того, чтобы расставить по порядку все места и части действия, этого недостаточно.

Следить за действием легко в том случае, если зритель заранее хорошо знает, что именно и где именно будет происходить, потому что интерьеры дома главного героя фильма Антона, он же Румата Эсторский (Леонид Ярмольник), почти ничем не отличаются от интерьеров королевского дворца или, скажем, тюрьмы.

Следить за диалогами легко, если зритель заранее знает,

о чем в них говорится, потому что они максимально приближены к тому, как звучит обычная нелитературная, неинформативная, косноязычная человеческая речь, – в диалоги лишь добавлены подсказки, которые либо знакомы зрителю по тексту повести («Я тебе что про микробы рассказывал?», «По габарям», «Не обнажай в таверне!»), либо нет.

Главная работа, которая проделана авторами фильма, – это максимально подробное, практически под микроскопом, изучение мира, в котором совершается действие. На самом деле не так уж и важно, что там происходит. Вспоминается подход Андрея Тарковского – в восьми новеллах **«Андрея Рублева»** могло совершаться все что угодно: избиение язычников, ослепление мастеров-резчиков или набег на город – общего смысла картины это не меняло. В мире, построенном для фильма «Трудно быть богом», мог бы по-своему развернуться сюжет «Обитаемого острова» или «Попытки к бегству» тех же Стругацких. Но Герман остается верен исходному тексту, и все, что происходит в фильме, почти точно соответствует оригиналу, за исключением пропущенного эпизода встречи Руматы с доной Оканой.

Знание текста повести Стругацких позволяет узнавать героев без их представления в фильме – сразу видно, кто здесь барон Пампа (Юрий Цурило), а кто Рипат (Валерий Болтышев), кто дон Рэба (Александр Чутко), а кто Арата Горбатый (Валентин Голубенко). В противном случае все эти люди сливаются в некоего коллективного антагониста, кото-

рого очень трудно понять. Без предварительной подготовки фильм тоже можно смотреть, но это получается совсем другой фильм.

Изобразить мир грязного, невежественного, больного, вонючего Средневековья, которое ненавидит своих «умников и книгочеев» – интеллектуалов, ученых, поэтов и изобретателей, – было главной целью Алексея Германа. Все, что у Стругацких написано между строк или дано по тексту впробросс, у Германа заявлено максимально жестко, выпукло и страшно. Именно на это подробное, честное, нелицеприятное, гиперреалистичное описание мира у него и ушло три часа экранного времени. Поэтому смотреть фильм рекомендуется только тем, кто хорошо знает текст литературного произведения.

Но если сначала посмотреть картину Германа и только потом прочитать повесть Стругацких, а затем ознакомиться на всякий случай еще и с одноименным фильмом Петера Фляйшмана (1989), то может сложиться интересное впечатление, что сначала вы увидели детальную и безжалостную хронику («выглядит как хроника, работает как драма», помните?), снятую скрытой камерой, потом прочли ее подробную, но несколько романтизированную литературную адаптацию, в которой на первый план выведена идея «интеллигенции, погруженной в сумерки Средневековья», как пишет Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному»[99],

[99] Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Т. 3. – Донецк: Сталкер, 2001. С. 694.

и нет акцента на чудовищную грязь, вонь и мерзость реального мира, а затем увидели совсем уж легкую экранизацию этого литературного текста с красивыми героями, постановочными боями – и без всякой идеи.

О фильме **«Рома»** (Альфонсо Куарон, 2018) я успел написать в моей предыдущей книге «Кино как универсальный язык» буквально в момент ее окончательной правки перед сдачей в типографию только один глубокомысленный пассаж:

> …новый шедевр Альфонсо Куарона о „последнем человеке“ отображает тончайший срез жизни, сквозь который каждому легко увидеть… свою собственную жизнь[100].

Давайте теперь разберемся, что это за «тончайший срез жизни».

10 июня 1971 года в Мехико произошла «Резня Тела Христова» – кровавая расправа над студентами-демонстрантами. Около 120 протестующих были убиты, в том числе 14-летний мальчик. Так называемые ястребы, которых набирали из числа спортсменов, полицейских, криминальных элементов и обучали боевым искусствам для подавления демонстраций, сначала напали на студентов с палками, а потом – с огнестрельным оружием. Полиции было приказано не вмешиваться, «ястребам» подвозили оружие и боеприпасы на

---

[100] Ахметов К. Кино как универсальный язык. Лекции о кинематографе. – М.: АСТ, 2019. С. 429.

машинах. Раненых добивали даже в больнице Рубена Леньеро…

И если зрителю все это известно, то он смотрит историю служанки Клео Гутиеррес совсем по-другому. Когда на 25-й минуте фильма появляется ее молодой человек Фермин с замашками мелкого вора, который хвастается своим владением палкой и благодарит боевые искусства за то, что они отвлекли его от уличной компании, становится понятно, что этот низколобый парень – «ястреб». Это первый переломный пункт фильма. Центральный переломный пункт – когда беременная Клео отыскивает Фермина в загородном лагере «ястребов», где сотни боевиков тренируются с участием военных и приглашенной «звезды». Фермин угрожает Клео избить ее, если она попытается найти его снова. Второй переломный пункт – 10 июня 1971 года. Клео выбирает в магазине детскую кроватку, когда врываются «ястребы», и среди них – Фермин, который наводит на Клео револьвер. К счастью, он не решается ее убить, но из-за стресса у нее отходят воды, а из-за продолжающихся уличных боев она долго не может попасть в больницу. Дочь Клео рождается мертвой.

Сцена спасения хозяйских детей на пляже вынесена в кульминацию и работает в любом случае, но общее впечатление от фильма для подготовленного и для неподготовленного зрителя будет совершенно разным!

Яркий фильм, созданный в этой же концепции, **– «Однажды в Голливуде»** Квентина Тарантино (2019).

Чтобы смотреть «Однажды в Голливуде», нужно знать историю тоталитарной секты Чарльза Мэнсона, который в августе 1968 года переселил свою коммуну на бывшее киноранчо Спана, где к тому времени уже никто не снимал фильмы. Женщины из «семьи» вели для почти слепого 80-летнего владельца ранчо Джорджа Спана хозяйство и иногда занимались с ним сексом. Взамен Спан разрешил Мэнсону и его коммуне жить на ранчо бесплатно. Видной фигурой на ранчо был Чарльз Уотсон из Техаса, которого Спан прозвал Текс за техасский акцент, а ближайшим членом «семьи» для Спана стала Линетт Фромм по прозвищу Пискля – такой специфический звук получался, когда Спан щипал ее за кожу бедра.

В марте 1969 года – на полтора месяца позже, чем это показано в фильме, – Мэнсон без приглашения вошел в дом Шэрон Тейт и Романа Полански на Сьело-драйв. Ему сказали, что люди, которых он ищет, здесь больше не живут… Тогда хозяевам удалось отделаться от Мэнсона, но Шэрон Тейт запомнила его как «того жуткого парня».

А в ночь с 8 на 9 августа Мэнсон приказал Тексу Уотсону отвезти Сьюзен Аткинс, Линду Касабиан и Патрисию Кренуинкел в тот дом и убить там всех, кого они найдут. Погибли беременная на последнем месяце Шэрон Тейт и ее друзья – известный стилист Джей Себринг, польский сценарист Войцех Фриковски и его девушка Эбигейл Фолджер, а также случайно оказавшийся в доме Стивен Пэрент. Когда убий-

ства были раскрыты, это произвело неизгладимое впечатление на общественность, нанесло огромный урон движению хиппи и так или иначе способствовало изменению культурного ландшафта всего западного мира.

Поэтому, когда мы смотрим историю вымышленного голливудского актера Рика Далтона (Леонардо Ди Каприо), звезда которого клонится к закату, и его дублера-каскадера Клиффа Бута (Брэд Питт), гениального бойца-рукопашника, подлинным инициирующим событием фильма для нас становится не встреча Рика с кастинг-агентом Марвином Шварцем (Аль Пачино) 8 февраля 1969 года, а последующее появление стайки хиппи.

Первый переломный пункт – не выход Рика 9 февраля на съемки сериала с Джеймсом Стейси (Тимоти Олифант) и Уэйном Маундером (Люк Перри), а последующий визит Мэнсона в дом Полански, где его видят Джей Себринг (Эмиль Хирш), Шэрон Тейт (Марго Робби) и совершенно случайно – Клифф.

Центральный переломный пункт – не волевое решение Рика работать на всю катушку, а странные встречи Шэрон и Клиффа с хиппи на улицах Голливуда.

Второй переломный пункт – не прощальная выпивка Рика и Клиффа 8 августа, а одновременно происходящая встреча Шэрон с ее друзьями, которая, если следовать реальной истории, должна закончиться резней в доме на Сьело-драйв…

И кульминация в доме Рика становится не просто неожи-

данным и странным побоищем в духе любимых Тарантино дешевых боевиков, а чудесным спасением для Шэрон и гостей – о котором они, впрочем, и не подозревают. Катарсис наступает в сцене знакомства Рика с Шэрон и ее друзьями – поэтому что это сказочная сцена, которая для посвященного зрителя происходит чуть ли не на том конце радуги…

Но только для посвященного зрителя. Непосвященный зритель все это время смотрит на мучения угасающей звезды Рика Далтона и удивляется, при чем тут все эти хиппи.

Об одном из лучших фильмов последних лет **«Манк»** Дэвида Финчера (2020) по сценарию Джека Финчера во всех источниках пишут, что в нем рассказана история создания сценария фильма «Гражданин Кейн». Но о чем «Манк» на самом деле?

В 1940 году в возрасте 24 лет Орсон Уэллс (Том Берк) заключает свой исторический контракт с RKO Pictures (на самом деле это было в 1939 году). Он получает полную свободу в выборе темы фильма и соавтора. Уэллс выбирает в качестве соавтора (без упоминания в титрах) Хермана Манкевича (Гари Олдман), знаменитого сценариста, известного как Манк, разрушающего свою жизнь страстью к алкоголю, безумным пари и уволенного из всех голливудских студий («Я как раз достиг идеального баланса – я не хочу работать с половиной студийных продюсеров, а вторая половина не хочет работать со мной»). У Манка тогда случился сложный перелом ноги, и Уэллсу было относительно легко изолиро-

вать соавтора от внешнего мира и выпивки на уединенном ранчо с медсестрой-немкой и секретаршей-англичанкой.

Упомянутая секретарша по имени Рита Александер (совпадение с фамилией героини «Гражданина Кейна» не случайно!), которая пишет под диктовку Манка, отмечает сходство между главным героем фильма и Уильямом Рэндольфом Херстом:

> **Рита.** Я знаю, кто это. В смысле, я знаю, кого вы имеете в виду.
> **Манк.** С чего вы взяли, что я имею кого-то в виду?
> **Рита.** Да ладно. В англоязычном мире его знают все.
> **Манк.** Он и сам сказал бы то же самое.
> **Рита.** Вы знаете его?
> **Манк.** Может, и знаю. Точнее, знал[101].

Эпизод, происходящий в 1940 году, оказывается кольцевым – и сначала мы переносимся в 1930 год, когда Манк руководил сценарным отделом на студии Paramount Pictures. Как и сцены о сухом законе на ранчо, первые сцены из прошлого поначалу кажутся комичными – перед встречей с великим продюсером Дэвидом О. Селзником сценаристы играют в орлянку, а младший брат Манка по имени Джозеф, будущий режиссер фильмов «Все о Еве», «Юлий Цезарь» и «Клеопатра», диктует голой секретарше. Протеже Манка, юный сценарист Чарльз Ледерер (будущий автор фильмов «Джентльмены предпочитают блондинок», «Один-

---

[101] Перевод К. Ахметова.

надцать друзей Оушена» и «Мятеж на „Баунти“»), приглашает его на вечеринку к своей тете. Тетя оказывается кинозвездой Мэрион Дэвис (Аманда Сайфред), любовницей Уильяма Рэндольфа Херста. С этого начинается дружба Мэрион и Манка – и симпатия Херста к Манку.

Мы возвращаемся в 1940 год. Продюсер Джон Хаусман умоляет Манка писать попроще, Манк игнорирует его просьбы – рождается фирменная рамочно-кольцевая эпизодическая композиция «Гражданина Кейна». В то же время Рита делает предположение, что герой по фамилии Бернштейн в сценарии – не кто иной, как глава MGM Луис Майер. Зрителя это уже не удивляет – Луис Майер и продюсер MGM Ирвинг Тальберг участвовали в сцене с Мэрион Дэвис. Похоже, что киноиндустрия в кармане у Херста! Джозеф Манкевич тоже обеспокоен, он звонит Манку и пытается убедить его в том, что новый сценарий опасен. Чтобы работать продуктивнее, Манк организует себе доступ к алкоголю – но на этом шуточки заканчиваются, а попутно мы узнаем от медсестры Фриды, что Манк тратил деньги не только на идиотские пари, но и на помощь беженцам от нацизма, и даже написал антинацистский сценарий[102].

И мы перемещаемся в 1934 год, когда Манк и Джозеф уже работали в MGM. Луис Майер празднует своей день рож-

---

[102] И это правда: Херман Манкевич действительно спонсировал беженцев из нацистской Германии и помогал им найти работу, а в 1933 г. он написал и пытался реализовать антигитлеровский сценарий «Бешеная собака Европы».

дения (который, как известно, он сам когда-то, въезжая в США, «назначил» на 4 июля – День независимости) в замке Херста. В застольной беседе всплывает имя писателя-социалиста Эптона Синклера, который баллотируется в губернаторы Калифорнии от демократической партии США.

Разумеется, и Херст, и Майер, и Тальберг поддерживают республиканскую партию и ее кандидата Фрэнка Мерриама. Вскоре выясняется, что Манк – единственный в штате MGM, не желающий сдавать взносы в фонд борьбы против Эптона Синклера. Тальберг журит Манка, и тот отвечает со свойственной ему прямотой: «Ирвинг, вы же самый умный продюсер в этом городе. Почему вы ведете себя как торговец вразнос? Не нужны вам никакие взносы. У вас уже все есть. Весь мир верит вам, когда вы рассказываете о десятиэтажном Кинг-Конге и о невинности сорокалетней Мэри Пикфорд, – и вы не можете убедить голодающих калифорнийцев в том, что им угрожает большевик? Вы плохо стараетесь». На улице Манк случайно видит выступление Синклера и понимает, что его симпатии – на стороне писателя.

Но его «шутка» оборачивается реальностью – Тальберг запускает серию псевдодокументальных фильмов против Синклера, за проект отвечает друг Манка по имени Шелли Меткалф (вымышленный герой), а финансирует фальшивки не кто иной, как Херст. Манк просит Мэрион вмешаться и приостановить лживую кампанию, но она не понимает, о чем речь, к тому же ей недосуг. Эптон Синклер проигрывает вы-

боры, а Шелли Меткалф, осознав масштаб сделанного, совершает самоубийство.

В 1940 году друзья и близкие Манка поочередно – сначала Чарльз Ледерер, затем Джозеф Манкевич и, наконец, Мэрион Дэвис – пытаются уговорить его изменить сценарий. Ледерер называет Манка предателем (действительно, образ Сьюзен Александер довольно неприятен и очень далек от реальной Мэрион), Джозеф боится за судьбу Манка, а Мэрион дает ему понять, что будущее фильма туманно:

> **Манк**. Надеюсь, если этот фильм выйдет, ты простишь меня.
>
> **Мэрион**. А я надеюсь, что ты простишь меня, если он не выйдет[103].

В 1936 году умирает Тальберг, дела Манка в Голливуде идут все хуже. В 1937 году Манк срывает вечеринку в замке Херста, рассказывая вместо тоста импровизированную идею фильма о газетном магнате, который когда-то имел идеалы, но так и не смог добиться любви, потому что слишком сильно хотел власти. В ответ Херст, прежде чем выставить Манка, рассказывает ему известную притчу о шарманщике и обезьянке.

Наконец в 1940 году Орсон Уэллс предлагает Манку премию в $10 000 за отлично сделанную работу, но Манк просит упоминания в титрах. Уэллс в сердцах громит мини-бар Манка – и тот на ходу сочиняет знаменитую сцену, в кото-

[103] Перевод К. Ахметова.

рой Кейн рушит спальню Сьюзен Александер… В 1942 году Манк и Уэллс делят «Оскар» за лучший сценарий, а Манк говорит журналистам: «Я очень рад принять эту награду в отсутствие Уэллса, поскольку и сценарий был написан в отсутствие Уэллса».

Формально авторы фильма придерживаются версии авторства «Гражданина Кейна», изложенной в знаменитом исследовании Полин Кейл «Выращивая Кейна», опубликованном с продолжением в журнале *The New Yorker* в 1971 году. Более того, сценарий Джека Финчера во многом выглядит как адаптация «Выращивая Кейна». Реплики Манкевича вроде «Какая Сара? Ах, бедная Сара!» (о жене) и «Не беспокойтесь, белое вино вышло вместе с рыбой» (когда ему стало плохо на очередной вечеринке), равно как и впечатляющие факты о том, что руководство студии оплачивало азартные долги Манкевича, а Уэллс предлагал ему взятку в $10 000, взяты прямиком из исследования «Выращивая Кейна»[104],[105].

Но все это имеет и обратную силу. Для того чтобы полностью оценить аргументацию против Уэллса, нужно внимательно прочитать «Выращивая Кейна». Если честно, я не думаю, что сегодня на это многие способны, ибо объем печально известной публикации равен примерно половине объема

---

[104] Kael P. Raising Kane. Orson Welles's "Citizen Kane" // *The New Yorker*. 1971. February 20.

[105] Ibid. Raising Kane-II. Who really wrote "Citizen Kane" – Orson Welles or Herman J. Mankiewicz? // *The New Yorker*. 1971. February 27.

этой книги.

А главное в том, что и этого недостаточно, поскольку основная часть фильма – вовсе не об авторстве «Гражданина Кейна», а о мотивации главного героя, бывшего друга Херста и Мэрион Дэвис, к созданию антихерстовского сценария. Центральная тема этой истории – осознание Манком лицемерия и фарисейства его друзей и покровителей – раскрывается после центрального переломного пункта, когда начинается антисинклеровская кампания. Разумеется, для полного понимания темы стоит помнить о том, что Эптон Синклер, например, возмущался мясоперерабатывающей промышленностью США в своей книге «Джунгли», а Луис Майер и Ирвинг Тальберг – это те самые люди, которые уничтожили большую часть «Алчности» Штрогейма. Не говоря уже о том, что очень важно представлять, кем были и чем занимались все остальные герои фильма, из которых придуман только злосчастный Шелли Меткалф.

Интересно, что слова Гарри Карра в отношении «Алчности», которые я цитировал в главе 3 («Она как „Отверженные“. Идут сцены, которые, как вам кажется, не окажут никакого влияния на историю, но 12 или 14 частей спустя они обрушиваются на вас»), к лицу и фильму «Манк». Это сложный, удивительно красивый и весьма красноречивый пример подхода к драматургии, который отменяет экспозицию, поскольку в данном случае экспозиция была бы больше, чем сам фильм. Оцените сами, как этот фильм смотрелся бы вне

контекста – и как работает контекстный нарратив.

Итак, я обещал описать в этой книге 16 основных способов нарушения правил линейной драматургии Аристотеля. Эти способы:

1. простые нарушения хронологии повествования;
2. параллельное повествование;
3. параллельное повествование с нарушениями хронологии или масштаба времени;
4. повествование с нарушениями достоверности;
5. кольцевая композиция;
6. рамочная композиция;
7. фрагментированная композиция;
8. любые сочетания пп. 3–7;
9. дедраматизация;
10. петля времени;
11. действие, происходящее в измененном сознании;
12. пустое действие;
13. действие, происходящее в сконструированной реальности;
14. реверсивная композиция;
15. ризоматическая композиция;
16. контекстный нарратив.

Но что это по большому счету, как не уловки, трюки для привлечения внимания? Разве это не дань аттракционности? Это точно имеет отношение к искусству?

Повторюсь – никакой, даже самый простой способ ухода

от линейности не мог бы появиться в драматургическом искусстве, если бы он не отражал тот или иной вид человеческого опыта. Задачи искусства можно понимать по-разному, но главная из них, бесспорно, – осмысление реальности, а реальность для каждого – это сумма внешнего и внутреннего мира. Сегодня ни один вид искусства не имеет таких возможностей отражения действительности, как кинематограф, и развитая повествовательность – неотъемлемая часть этих возможностей.

Приложение 1
Этапы работы над сценарием

Важно знать, что во всем мире производство сценариев построено по одному и тому же принципу. Сотнями тысяч профессионалов выработаны и отточены простые и понятные инструменты, которые позволяют формализовать идеи и сделать их доступными для понимания и последующей реализации.

Сценарная заявка

Прежде чем отправлять вашу историю на студию или на сценарный конкурс (или отдать флеш-карту с заветным файлом в руки знакомому редактору, режиссеру или продюсеру), вы должны точно узнать, какого рода документ от вас ждут.

Чаще всего на первом этапе общения от вас будут готовы получить так называемую сценарную заявку – очень короткий документ, содержащий логлайн и аннотацию вашей истории. Что такое логлайн, вы должны помнить из раздела «Основной конфликт», а аннотация – это короткое изложение сюжета, содержащее только рассказ о главных событиях. Помимо этого в ней можно дать и сжатое описание обстоятельств, которые в последующих, расширенных вариантах истории также потребуется отразить посредством событий. Постарайтесь максимально четко описать главные события и отделить их друг от друга – это поможет вам в дальнейшем на основе аннотации написать синопсис.

Вот как будет выглядеть текст аннотации короткометражного фильма «Максим и Андерсен» (по мотивам фантастического рассказа моего отца, С. Ф. Ахметова):

Максим – обычный современный первоклассник. Его учительница обеспокоена – в последнее время Максим очень

невнимателен на уроках. При встрече с родителями выясняется, что они тоже встревожены – Максим так увлекся сказками Ханса Кристиана Андерсена, что решил написать великому сказочнику в XIX век письмо о том, чтобы тот… обязательно написал свои сказки – а вдруг он не напишет их, ведь тогда их не будет! Учительница советует не травмировать мальчика и разрешить ему отправить письмо по почте – тогда и причина беспокойства будет ликвидирована. Так и происходит.

Но никто в нашем времени не узнает о том, что письмо дошло до адресата в далеком 1835 году, когда Андерсен еще не стал сказочником, и подало ему идею – писать детские сказки.

Аннотация полнометражного фильма займет больше места – две-три страницы.

«Заявка» – не очень строгий термин. Иногда просят прислать «логлайн» – в этом случае, видимо, имеют в виду краткую аннотацию истории (в индустрии, особенно среди начинающих сценаристов, широко распространено неверное понимание термина «логлайн»).

Если у вас просят (или согласны принять) заявку, вам могут сказать, что хотят получить, например, «краткую заявку» или «расширенную заявку», либо даже указать число страниц или максимальный объем заявки в знаках. Под расширенной заявкой, скорее всего, имеется в виду документ, со-

держащий не только логлайн и аннотацию, но и синопсис.

Синопсис

Синопсис – это изложение сюжета в формате описания всех событий истории в краткой форме. Если ваша аннотация написана правильно, то вам будет очень просто развернуть ее в синопсис.

Как правило, в коротком метре синопсис занимает одну-полторы страницы. Синопсис пишут так, чтобы на его основе можно было написать тритмент.

Давайте напишем синопсис фильма «Максим и Андерсен»:

Предновогоднее родительское собрание, после которого УЧИТЕЛЬНИЦА оставляет для индивидуального разговора МАМУ МАКСИМА.

Учительница начинает издалека – не перегружен ли ребенок, нет ли проблем в семье, откуда такой интерес к иностранным языкам? Оказывается, что отец Максима датчанин, семья недавно переехала из Копенгагена в Москву, так и вышло, что Максим говорит на трех языках.

Учительница спрашивает, что может так сильно беспокоить ребенка в последнее время, что он фактически не занимается в классе и не слышит учителя. Выясняется, что у ребенка появилась идея фикс – он хочет познакомиться с Хансом Кристианом Андерсеном! Узнав о том, что Андерсену

было уже почти 30 лет, когда он начал писать сказки, Максим забеспокоился о том, что Андерсен мог и не стать сказочником, ведь у детей нет четкого понимания границ реальности и фантазии, настоящего и прошлого. Он хочет попросить Андерсена, чтобы тот написал свои сказки, – но как, ведь у Андерсена нет интернета!

Учительница, особо не вникая в природу конфликта, советует родителям вместе с Максимом написать Андерсену обычное письмо и отправить по обычной почте – никому хуже от этого не будет, и проблема ребенка будет решена.

На семейном совете сочиняется послание. МАКСИМ пишет письмо на корявом датском, подписывает его: «19 век, Дания, Копенгаген, Х. К. Андерсену от Максима».

Наутро мама и Максим идут отправлять письмо. Предпраздничная улица – наряженные елки, иллюминация, под ногами скрипит снег. Мама с Максимом идут за руку. Максим сжимает в свободной руке конверт. Отделение связи. Почтовый ящик. Максим привстает на цыпочки и просовывает конверт в щель почтового ящика. Совсем рядом неожиданно вспыхивают лампы на уличной новогодней елке.

И мы переносимся в Копенгаген XIX века. Андерсен сидит в своей мансарде, работа над романом «Импровизатор» не идет. Слуга приносит странный конверт: «19 век, Дания, Копенгаген, Х. К. Андерсену от Максима». Вскрывает конверт, разворачивает лист, читает. Озабоченное выражение лица сменяется недоумением, затем детской радостью.

Писатель берет новый лист и начинает увлеченно строчить пером: «Х.К. АНДЕРСЕН. ОГНИВО. Шел солдат по дороге: раз-два! раз-два! Ранец за спиной, сабля на боку; он шел домой с войны…» У Андерсена лицо счастливого ребенка.

Склейка – и на стол Андерсена ложится новенькая книга: Х. К. Андерсен. «Сказки для детей».

Синопсис полнометражного фильма займет 8–12 страниц. Советуем писать синопсис аккуратно, не скороговоркой, выделяя события. Если ваш синопсис понравится, то вас попросят прислать тритмент или посценный план (на кинематографическом жаргоне – поэпизодник).

Тритмент и поэпизодник

Тритмент – это документ с подробным описанием всех событий истории. По сути это сценарий без диалогов. Если вы правильно написали синопсис, вам не составит труда расширить его до тритмента, не запутавшись в событиях. Тритмент пишут так, чтобы на его основе можно было создать посценный план («поэпизодник»).

Посценный план отличается от хорошо написанного тритмента тем, что он формально разбит на сцены. Поэтому в настоящее время стадию тритмента довольно часто пропускают и пишут сразу поэпизодник:

ИНТ. ШКОЛЬНЫЙ КЛАСС. ВЕЧЕР

Светлый, просторный класс. Гирлянды и лампочки. За партами по одному и по двое сидят родители, многие в пальто и шубах, некоторые держат верхнюю одежду на коленях, некоторые положили ее на парты. На учительском столе стоит маленькая елка.

УЧИТЕЛЬНИЦА заканчивает выступление. Родители встают, с шумом отодвигают стулья, тянутся к выходу из класса. Учительница явно собой недовольна. Она хочет что-то сказать, сдерживается. Затем просит остаться родителей учащегося Нильсена.

МАМА МАКСИМА подходит к учительскому столу,

смотрит вопросительно. Учительница предлагает ей сесть, начинает задавать вопросы о ее сыне. Выясняется, что отец Максима датчанин и Максим родился в Копенгагене. В итоге он уже общается на трех языках: с мамой – на русском, с папой – на датском, с обоими сразу – на английском.

Учительница все же пытается выяснить, почему в последние дни Максим более рассеян, чем обычно. Оказывается, у мальчика появилось что-то вроде идеи фикс. Он хочет познакомиться с Хансом Кристианом Андерсеном, потому что обожает его сказки, а папа ему рассказал, что Андерсену было уже почти 30 лет, когда он начал писать сказки, а до этого он был поэтом и драматургом.

Ребенка очень взволновала идея, что Андерсен мог и не стать сказочником, и он хочет попросить Андерсена, чтобы тот написал свои сказки, но не знает, как, поскольку у Андерсена нет ни телефона, ни электронной почты, ни веб-сайта.

Учительница советует написать обычное письмо, отправить по обычной почте и успокоиться.

ИНТ. ДЕТСКАЯ МАКСИМА. ВЕЧЕР

Детская, кругом яркие книжки, игрушки, краски, пластилин и прочие аксессуары детства. На детском столе стоит маленькая елочка, украшенная игрушками.

В гостиной мама Максима и белокурый мальчик – МАКСИМ. Максим очень серьезен, он пытается принять важное для него решение.

Щелкает дверной замок, хлопает дверь. Входит ПАПА

МАКСИМА – обнимается с сыном, целует маму Максима, валится на ковер. Он уже в курсе дел и говорит, что отправить Андерсену обычное письмо – прекрасная идея. Максима терзают смутные сомнения – ведь он не умеет хорошо писать по-датски. Папа Максима его успокаивает – Андерсен тоже был не в ладах с грамотой.

ИНТ. ДЕТСКАЯ МАКСИМА. ВЕЧЕР

Детская. Книжки, игрушки, краски, пластилин, маленькая елочка. Максим сидит за своим детским столиком и пишет письмо на двойном листочке, вырванном из школьной тетради. Он очень старается. Дописав, Максим берет в руки конверт, задумывается. Вскакивает, выбегает.

ИНТ. КУХНЯ. ВЕЧЕР

На кухне мама Максима печет что-то очень вкусное. Вбегает Максим, спрашивает, как написать адрес, чтобы Андерсен получил письмо в XIX веке. Мама Максима предлагает спросить у папы. Максим выбегает.

ИНТ. ГОСТИНАЯ. ВЕЧЕР

В гостиной папа Максима буквально под наряженной датской елкой ожесточенно чертит на компьютере графики продаж. Вбегает Максим. Вопрос тот же. Папа Максима считает, что так и надо написать на конверте – XIX век.

Мальчик рад, что проблема решена, он бежит в свою комнату, садится за стол и надписывает конверт. На маленькой елочке покачиваются игрушки.

НАТ. УЛИЦА. ДЕНЬ

Предпраздничная улица – наряженные елки, иллюминация, под ногами скрипит снег.

Мама Максима и Максим идут за руку. Максим сжимает в свободной руке конверт.

Отделение связи. Почтовый ящик. Максим привстает на цыпочки и просовывает конверт в щель почтового ящика.

Совсем рядом неожиданно вспыхивают лампы на уличной новогодней елке.

Максим смотрит на маму, мама Максима одобрительно кивает – все правильно сделал, можно и на горку.

НАТ. УЛИЦЫ КОПЕНГАГЕНА. ДЕНЬ

Панорама Копенгагена XIX века.

ИНТ. МАНСАРДА. ДЕНЬ

Мансарда сочинителя-девственника. АНДЕРСЕН – молодой длинноволосый человек – сидит за столом, перед ним чернильница, лист бумаги, на листе заголовок романа: «Импровизатор», далее много зачеркнутых строк – работа не идет. Андерсен утомлен, раздражен, озабочен.

Громкий стук в дверь. Андерсен швыряет перо прямо на рукопись и встает из-за стола.

ИНТ. МАНСАРДА. ДЕНЬ

Андерсен садится за стол, вертит в руках странный конверт. Андерсен берет деревянный нож для разрезания бумаги, вскрывает конверт, разворачивает лист, читает. Озабоченное выражение лица сменяется недоумением, затем – детской радостью.

ИНТ. МАНСАРДА. ВЕЧЕР

Андерсен берет новый лист и начинает увлеченно строчить пером. У него лицо счастливого ребенка.

ИНТ. МАНСАРДА. ДЕНЬ

На стол ложится новенькая книга, надпись на обложке: Х. К. Андерсен. «Сказки для детей».

Термин «поэпизодник» (вместо «посценного плана»), к сожалению, вносит путаницу, потому что такой документ, как поэпизодный план, тоже существует – в основном при подготовке проектов сериалов. Обычно это посерийный план фильма, в котором каждая серия разбита на эпизоды, то есть на логически связанные последовательности сцен.

Сценарий

Вставив в посценный план диалоги, вы получите готовый сценарий:

ИНТ. ШКОЛЬНЫЙ КЛАСС. ВЕЧЕР

Светлый, просторный класс. Гирлянды и лампочки. За партами по одному и по двое сидят родители, многие в пальто и шубах, некоторые держат верхнюю одежду на коленях, некоторые положили ее на парты. На учительском столе стоит маленькая елка. УЧИТЕЛЬНИЦА держит речь.

УЧИТЕЛЬНИЦА

…если вопросов больше нет – с наступающим! Пожалуйста, не забудьте оплатить питание!

Родители встают, с шумом отодвигают стулья, тянутся к выходу из класса. Учительница явно собой недовольна. Она хочет что-то сказать, сдерживается. Затем все же говорит…

И т. д.

Помните, что любой документ, содержащий ваши идеи, должен также содержать ваши имя, номер телефона и другие контактные координаты. В профессиональных сообществах сценаристов в интернете не проходит и недели без сообщения от какой-нибудь студии: «Автор такого-то сценария, пожалуйста, откликнитесь, мы хотели бы заключить с

вами контракт».

Сценарный формат

Правильное форматирование сценария – отдельная тема, выходящая за рамки этой книги. Если вы собираетесь писать киносценарии, найдите на сайте «СЦЕНАРИСТ.РУ» руководство «Формат разметки сценария» и тщательно его изучите. Как пишет автор этого руководства Ольга Смирнова,

> …во всем мире сценарии пишут, придерживаясь определенного стандарта. Россия не должна быть исключением. Конечно, можно говорить сколько угодно, что у нас своя специфика, что мы не такие, что нашему кинобизнесу до Голливуда далеко, поэтому ему „и так сойдет“. Не сойдет. Если мы хотим снимать фильмы не хуже, чем в Голливуде, то и сценарии тоже нужно писать не хуже, чем в Голливуде, и оформлять их нужно не тысячью и одним доморощенным способом, а согласно единым принятым во всем мире стандартам[106].

---

[106] Смирнова О. Формат разметки сценария (www.screenwriter.ru/info/format).

Куда отправлять?

Пока вы не обзавелись контактами студийных редакторов – в помощь вам заочные сценарные конкурсы и так называемые питчинги (очные сценарные конкурсы, на которых финалистам предоставляется время для 3–5-минутного выступления и с последующим обсуждением их заявок), которых сегодня в России организуется довольно много, а также «сценарные комнаты» (закрытые учебно-производственные программы, в ходе которых сценарии, прошедшие предварительный отбор, общими усилиями и под руководством профессионалов дорабатываются до «товарного вида»).

К сожалению, многие из них не выдерживают проверки временем, а систематизированной и консолидированной информации по таким активностям нигде нет. Пожалуй, единственный ресурс, посвященный этим вопросам, который постоянно поддерживается в актуальном состоянии, – сайт Молодежного центра Союза кинематографистов России www.moviestart.ru.

Как защитить?

Цитирую фрагменты из широко известного интервью эксперта по защите авторских прав Карины Авдали:

> **«Как мне защитить мое авторское право на заявку, синопсис и сценарий?..**
>
> Вы можете задепонировать необнародованный текст синопсиса или сценария. ‹…› Свидетельство о депонировании подтверждает, что на конкретную дату Вы заявили о своем авторстве конкретного произведения, и может быть использовано как доказательство в суде. При этом депонирование никак не отменяет того, что текст может меняться. Любой суд будет оценивать все произведение в совокупности и степень совпадения различных версий. Обычно 70–80 % совпадения достаточно для того, чтобы отстоять свое авторство.
>
> …идеи (то есть заявки) не охраняются авторским правом. Но если заявку немного расширить и назвать синопсисом, то можно депонировать.
>
> Народным способом защиты является отправка самому себе запечатанного почтового конверта со сценарием внутри. Большим минусом данного варианта является отсутствие возможности продемонстрировать сценарий до суда. Проще говоря, если Вы вскроете конверт на встрече с продюсером, например, чтобы доказать свое авторство, то одновременно со вскрытием

конверта утратите все средства защиты.

Если Вы заявляете себя автором произведения при его любом обнародовании (будь то публикация на сайте или выход фильма, снятого по Вашему сценарию), Вы будете считаться автором произведения, пока не доказано обратное.

Однако, если публикация на сайте, например, исчезнет, а нотариальной копии страницы сайта сделано не будет и не найдется достаточного количества свидетелей, готовых подтвердить, что текст был размещен под Вашим именем, Ваше положение по защите своего авторства станет более затруднительным.

Если… я даю допуск к моему проекту редактору, продюсеру, членам команды или кому-либо еще, надо ли мне подписывать с данными лицами договор о неразглашении информации или что-то в этом роде?

Это крайне рекомендовано.

Если я воспользуюсь подсказанными мне идеями со стороны экспертов и привнесу их в мой сценарий, не будет ли это означать, что у меня появились соавторы? И в каком случае соавтор появляется?

Идеи не охраняются авторским правом. ‹…› Соавтором становится человек, вносящий фактический творческий вклад в произведение наравне с другим автором.

Могу ли я доказать, что идея фильма принадлежит мне?

Даже если Вы докажете это перепиской или свидетельскими показаниями, напоминаем, что идеи не охраняются авторским правом и Вы не сможете претендовать в обязательном для продюсера порядке на какое-либо вознаграждение или на указание в титрах»[107].

[107] Авдали К. Вопросы и ответы по авторским правам (iwantfilm.ru/LegalFaq).

Приложение 2
Список фильмов

	Фильм	Постановка	Сценарий	Год
1	«Аватар»	Джеймс Кэмерон	Джеймс Кэмерон	2009
2	«Айка»	Сергей Дворцевой	Сергей Дворцевой	2018
			Геннадий Островский	
3	«Александр Невский»	Сергей Эйзенштейн	Сергей Эйзенштейн	1938
		Дмитрий Васильев	Петр Павленко	
4	«Алчность»	Эрих фон Штрогейм	Эрих фон Штрогейм	1924
5	«Ангел-истребитель»	Луис Бунюэль	Луис Бунюэль	1962
			Луис Алькориса	
6	«Андалузский пес»	Луис Бунюэль	Луис Бунюэль	1929
		Сальвадор Дали	Сальвадор Дали	
7	«Андрей Рублев»	Андрей Тарковский	Андрей Тарковский	1966 (выпуск 1971)
			Андрей Кончаловский	
8	«Антракт»	Рене Клер	Франсис Пикабия	1924
			Рене Клер	
9	«Аполлон-13»	Рон Ховард	Уильям Бройлес-мл.	1995
			Эл Райнерт	

10	«Аритмия»	Борис Хлебников	Наталия Мещанинова Борис Хлебников	2017
11	«Арсенал»	Александр Довженко	Александр Довженко	1929
12	«Асса»	Сергей Соловьев	Сергей Ливнев Сергей Соловьев	1987
13	«Ассистентка»	Китти Грин	Китти Грин	2019
14	«Афера»	Джордж Рой Хилл	Дэвид С. Уорд	1973
15	«Беги, Лола, беги»	Том Тыквер	Том Тыквер	1998
16	«Бёрдмен»	Алехандро Гонсалес Иньярриту	Алехандро Гонсалес Иньярриту Николас Джакобоне Александр Динеларис Армандо Бо	2014
17	«Бешеные псы»	Квентин Тарантино	Квентин Тарантино Роджер Эвери	1992
18	«Большое ограбление поезда»	Эдвин С. Портер	Эдвин С. Портер Скотт Марбл	1903
19	«Броненосец “Потемкин”»	Сергей Эйзенштейн	Нина Агаджанова Сергей Эйзенштейн Григорий Александров Сергей Третьяков Николай Асеев	1925
20	«Бульвар Сансет»	Билли Уайлдер	Билли Уайлдер Чарльз Брэкетт Д. М. Маршман-мл.	1950
[illegible]	[illegible]	[illegible]	Денис Родимин	[illegible]

24	«Веревка»	Альфред Хичкок	Патрик Хэмилтон Хьюм Кронин Артур Лорентс	1948
25	«Вне поля зрения»	Стивен Содерберг	Скотт Фрэнк	1998
26	«Внутренняя империя»	Дэвид Линч	Дэвид Линч	2006
27	«Внутри Льюина Дэвиса»	Итан Коэн Джоэл Коэн	Итан Коэн Джоэл Коэн	2013
28	«Возвращение»	Андрей Звягинцев	Владимир Моисеенко Александр Новотоцкий	2003
29	«Война и мир: Андрей Болконский»	Сергей Бондарчук	Сергей Бондарчук Василий Соловьев	1965
30	«Война и мир: Наташа Ростова»	Сергей Бондарчук	Сергей Бондарчук Василий Соловьев	1966
31	«Война и мир: 1812 год»	Сергей Бондарчук	Сергей Бондарчук Василий Соловьев	1967
32	«Война и мир: Пьер Безухов»	Сергей Бондарчук	Сергей Бондарчук Василий Соловьев	1967
33	«Восемь с половиной»	Федерико Феллини	Эннио Флайяно Туллио Пинелли Брунелло Ронди Федерико Феллини	1963
34	«Время первых»	Дмитрий Киселев	Юрий Коротков Ирина Пивоварова Сергей Калужанов Дмитрий Пинчуков Олег Погодин	2017

37	«Географ глобус пропил»	Александр Велединский	Александр Велединский Рауф Кубаев Валерий Тодоровский	2013
38	«Гипноз»	Валерий Тодоровский	Любовь Мульменко Валерий Тодоровский	2020
39	«Голгофа»	Джон Майкл Макдона	Джон Майкл Макдона	2014
40	«Головокружение»	Альфред Хичкок	Алек Коппель Сэмюэл А. Тейлор	1958
41	«Господин Никто»	Жако ван Дормель	Жако ван Дормель	2009
42	«Гравитация»	Альфонсо Куарон	Альфонсо Куарон Хонас Куарон	2013
43	«Гражданин Кейн»	Орсон Уэллс	Орсон Уэллс Херман Манкевич	1941
44	«Грань будущего»	Даг Лайман	Кристофер Маккуорри Джез Баттеруорт Джон-Генри Баттеруорт	2014
45	«Да и да»	Валерия Гай Германика	Александр Родионов	2014
46	«Два дня, одна ночь»	Жан-Пьер Дарденн Люк Дарденн	Жан-Пьер Дарденн Люк Дарденн	2014
47	«Девичий источник»	Ингмар Бергман	Улла Исакссон	1960
48	«Девять дней одного года»	Михаил Ромм	Даниил Храбровицкий Михаил Ромм	1962

51	«День сурка»	Харольд Рэмис	Дэнни Рубин Харольд Рэмис	1993
52	«Джокер»	Тодд Филлипс	Тодд Филлипс Скотт Сильвер	2019
53	«Джон Ф. Кеннеди: Выстрелы в Далласе»	Оливер Стоун	Оливер Стоун Зэкари Склар	1991
54	«Дикие сердцем»	Дэвид Линч	Дэвид Линч	1990
55	«Дневная красавица»	Луис Бунюэль	Луис Бунюэль Жан-Клод Карьер	1967
56	«Дневник сельского священника»	Робер Брессон	Робер Брессон	1951
57	«Довод»	Кристофер Нолан	Кристофер Нолан	2020
58	«Дождь»	Йорис Ивенс Маннус Франкен	Йорис Ивенс Маннус Франкен	1929
59	«Дорогие товарищи!»	Андрей Кончаловский	Елена Киселева Андрей Кончаловский	2020
60	«Дракон: История Брюса Ли»	Роб Коэн	Эдвард Хмара Джон Раффо Роб Коэн	1993
61	«Другая сторона ветра»	Орсон Уэллс	Орсон Уэллс Ойа Кодар	2018
62	«Дылда»	Кантемир Балагов	Кантемир Балагов Александр Терехов	2019
63	«Дюнкерк»	Кристофер Нолан	Кристофер Нолан	2017
64	«Евангелие от Матфея»	Пьер Паоло Пазолини	Пьер Паоло Пазолини	1964

67	«Жизнь американского пожарного»	Эдвин С. Портер	Эдвин С. Портер	1903
68	«Жизнь за жизнь»	Евгений Бауэр	Евгений Бауэр	1916
69	«Жить»	Акира Куросава	Акира Куросава Синобу Хасимото Хидэо Огуни	1952
70	«Завтрак младенца»	Луи Люмьер	—	1895
71	«Застава Ильича» («Мне двадцать лет»)	Марлен Хуциев	Марлен Хуциев Геннадий Шпаликов	1962 (выпуск 1965)
72	«Затмение»	Микеланджело Антониони	Микеланджело Антониони Тонино Гуэрра Элио Бартолини Оттьеро Отиери	1962
73	«Защищая Джейкоба»	Мортен Тильдум	Марк Бомбэк	2020
74	«Звенигора»	Александр Довженко	Александр Довженко Майк Йогансен Юрий Тютюнник	1927
75	«Зеленый сойлент»	Ричард Флайшер	Стэнли Р. Гринберг	1973
76	«Земля»	Александр Довженко	Александр Довженко	1930
77	«Земляничная поляна»	Ингмар Бергман	Ингмар Бергман	1957
78	«Зеркало»	Андрей Тарковский	Андрей Тарковский Александр Мишарин	1974
79	«Зеркало для героя»	Владимир Хотиненко	Надежда Кожушаная	1987

82	«Иваново детство»	Андрей Тарковский	Михаил Папава Владимир Богомолов Андрей Кончаловский Андрей Тарковский	1962
83	«Игла»	Рашид Нугманов	Александр Баранов Бахыт Килибаев	1988
84	«Игра»	Дэвид Финчер	Джон Бранкато Майкл Феррис	1997
85	«Из машины»	Алекс Гарленд	Алекс Гарленд	2014
86	«Изгнание»	Андрей Звягинцев	Олег Негин Андрей Звягинцев Артем Мелкумян	2007
87	«Ирландец»	Мартин Скорсезе	Стивен Зеллиан	2019
88	«Ирония судьбы, или С легким паром!»	Эльдар Рязанов	Эмиль Брагинский Эльдар Рязанов	1975
89	«Исходный код»	Данкан Джонс	Бен Рипли	2011
90	«Исчезнувшая»	Дэвид Финчер	Гиллиан Флинн	2014
91	«Кабинет доктора Калигари»	Роберт Вине	Карл Майер Ганс Янович	1920
92	«Кабирия»	Джованни Пастроне	Джованни Пастроне	1914
93	«Как я провел этим летом»	Алексей Попогребский	Алексей Попогребский	2010
94	«Касабланка»	Майкл Куртиц	Джулиус Дж. Эпштейн Филип Дж. Эпштейн Ховард Кох	1942

97	«Космическая одиссея 2001 года»	Стэнли Кубрик	Артур Чарльз Кларк Стэнли Кубрик	1968
98	«Красная палатка»	Михаил Калатозов	Роберт Болт Эннио Де Кончини Михаил Калатозов Юрий Нагибин	1969
99	«Красная пустыня»	Микеланджело Антониони	Микеланджело Антониони Тонино Гуэрра	1964
100	«Красота по-американски»	Сэм Мендес	Алан Болл	1999
101	«Крестный отец»	Фрэнсис Форд Коппола	Фрэнсис Форд Коппола	1972
102	«Криминальное чтиво»	Квентин Тарантино	Квентин Тарантино Роджер Эвери	1994
103	«Ла-Ла Ленд»	Дэмьен Шазелл	Дэмьен Шазелл	2016
104	«Левиафан»	Андрей Звягинцев	Олег Негин Андрей Звягинцев	2014
105	«Легенда № 17»	Николай Лебедев	Михаил Местецкий Николай Куликов Николай Лебедев	2013
106	«Лето»	Кирилл Серебренников	Михаил Идов Лили Идова Иван Капитонов	2018
107	«Летят журавли»	Михаил Калатозов	Виктор Розов	1957
108	«Магнолия»	Пол Томас Андерсон	Пол Томас Андерсон	1999
109	«Майкл Клейтон»	Тони Гилрой	Тони Гилрой	2007
110	«Малхолланд Драйв»	Дэвид Линч	Дэвид Линч	2001

113	«Мама!»	Даррен Аронофски	Даррен Аронофски	2017
114	«Манк»	Дэвид Финчер	Джек Финчер	2020
115	«Матрица»	Лилли Вачовски	Лилли Вачовски	1999
		Лана Вачовски	Лана Вачовски	
116	«Матрица: Перезагрузка»	Лилли Вачовски	Лилли Вачовски	2003
		Лана Вачовски	Лана Вачовски	
117	«Матрица: Революция»	Лилли Вачовски	Лилли Вачовски	2003
		Лана Вачовски	Лана Вачовски	
118	«Матч-пойнт»	Вуди Аллен	Вуди Аллен	2005
119	«Мать»	Всеволод Пудовкин	Натан Зархи	1926
120	«Меланхолия»	Ларс фон Триер	Ларс фон Триер	2011
121	«Метрополис»	Фриц Ланг	Теа фон Харбоу	1927
			Фриц Ланг	
122	«Мечта Кассандры»	Вуди Аллен	Вуди Аллен	2007
123	«Миражи»	Петр Чардынин	Катерина Тиссова	1915
124	«Мистер и миссис Смит»	Даг Лайман	Саймон Кинберг	2005
125	«Молчание Лорны»	Жан-Пьер Дарденн	Жан-Пьер Дарденн	2008
		Люк Дарденн	Люк Дарденн	
126	«Молчание моря»	Жан-Пьер Мельвиль	Жан-Пьер Мельвиль	1949
127	«Москва слезам не верит»	Владимир Меньшов	Валентин Черных	1979
			Алан Джей Лернер	

130	«На последнем дыхании»	Жан-Люк Годар	Жан-Люк Годар Франсуа Трюффо	1960
131	«Наполеон»	Абель Ганс	Абель Ганс	1927
132	«Начало»	Кристофер Нолан	Кристофер Нолан	2010
133	«Неадекватные люди 2»	Роман Каримов	Роман Каримов Яна Лебедева	2020
134	«Невероятная жизнь Уолтера Митти»	Бен Стиллер	Стив Конрад	2013
135	«Неизвестная»	Жан-Пьер Дарденн Люк Дарденн	Жан-Пьер Дарденн Люк Дарденн	2016
136	«Нелюбовь»	Андрей Звягинцев	Олег Негин Андрей Звягинцев	2017
137	«Необратимость»	Гаспар Ноэ	Гаспар Ноэ	2002
138	«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»	Лев Кулешов	Николай Асеев	1924
139	«Нетерпимость»	Дэвид Уорк Гриффит	Дэвид Уорк Гриффит Анита Лус	1916
140	«Носферату, симфония ужаса»	Фридрих Вильгельм Мурнау	Хенрик Галеен	1922
141	«Ночь»	Микеланджело Антониони	Эннио Флайяно Тонино Гуэрра Микеланджело Антониони	1961
		Ильдико		

144	«Обитаемый остров: Схватка»	Федор Бондарчук	Эдуард Володарский	2009
			Марина Дяченко	
			Сергей Дяченко	
145	«Облачный атлас»	Лилли Вачовски	Лилли Вачовски	2012
		Лана Вачовски	Лана Вачовски	
		Том Тыквер	Том Тыквер	
146	«Однажды в Америке»	Серджо Леоне	Леонардо Бенвенути	1984
			Пьеро Де Бернарди	
			Энрико Медиоли	
			Франко Аркалли	
			Франко Феррини	
			Серджо Леоне	
147	«Однажды в Голливуде»	Квентин Тарантино	Квентин Тарантино	2019
148	«Октябрь»	Сергей Эйзенштейн	Сергей Эйзенштейн	1927
			Григорий Александров	
149	«Олдбой»	Пак Чхан-ук	Пак Чхан-ук	2003
			Лим Джун-хен	
			Хван Джо-юн	
150	«Осенний марафон»	Георгий Данелия	Александр Володин	1979
151	«Остров»	Павел Лунгин	Дмитрий Соболев	2006
152	«Отец Сергий»	Яков Протазанов	Александр Волков	1918
153	«Отпуск в сентябре»	Виталий Мельников	Виталий Мельников	1979
154	«Охота»	Крэйг Зобел	Ник Кьюз	2019
			Дэймон Линделоф	
155	«Первые на Луне»	Алексей [illegible]	Рамиль Ямалеев	2005
			Александр [illegible]	

158	«Пигмалион»	Энтони Эсквит Лесли Говард	Бернард Шоу Иэн Дерлимпл У. П. Липскоум Сесил Льюис	1938
159	«Пиковая дама»	Яков Протазанов	Федор Оцеп Яков Протазанов	1916
160	«Плохой лейтенант»	Абель Феррара	Зои Ланд Абель Феррара	1992
161	«Позволь мне снова помечтать»	Джордж Альберт Смит	—	1900
162	«Поимка преступника»	Эдвин С. Портер	—	1904
163	«Поиск»	Аниш Чаганти	Аниш Чаганти Севак Оганян	2018
164	«Полеты во сне и наяву»	Роман Балаян	Виктор Мережко	1982
165	«Политый поливальщик»	Луи Люмьер	—	1895
166	«Помни»	Кристофер Нолан	Кристофер Нолан Джонатан Нолан	2000
167	«Понизовая вольница» («Стенька Разин»)	Владимир Ромашков	Василий Гончаров	1908
168	«Последнее искушение Христа»	Мартин Скорсезе	Пол Шредер	1988
169	«Последний самурай»	Эдвард Цвик	Джон Логан Эдвард Цвик Маршалл Херсковиц	2003
170	«Потомок Чингисхана»	Всеволод Пудовкин	Осип Брик Иван Новокшонов	1928
171	«Превосходство Борна»	Пол Гринграсс	Тони Гилрой	2004

174	«Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет»	Робер Брессон	Робер Брессон	1956
175	«Призрачная нить»	Пол Томас Андерсон	Пол Томас Андерсон	2017
176	«Приключение»	Микеланджело Антониони	Микеланджело Антониони Элио Бартолини Тонино Гуэрра	1960
177	«Проект инженера Прайта»	Лев Кулешов	Борис Кулешов	1918
178	«Пролетая над гнездом кукушки»	Милош Форман	Лоренс Хаубен Бо Голдмэн	1975
179	«Простые вещи»	Алексей Попогребский	Алексей Попогребский	2007
180	«Профессия: репортер»	Микеланджело Антониони	Марк Пеплоу Питер Уоллен Микеланджело Антониони	1975
181	«Процесс»	Орсон Уэллс	Орсон Уэллс	1963
182	«Психо»	Альфред Хичкок	Джозеф Стефано	1960
183	«Путешествие на Луну»	Жорж Мельес	Жорж Мельес	1902
184	«Пылающий»	Ли Чхан-дон	О Джон-ми Ли Чхан-дон	2018
185	«Разрушение стены»	Луи Люмьер	—	1896
186	«Раковина и священник»	Жермен Дюлак	Антонен Арто Жермен Дюлак	1928
187	«Расёмон»	Акира [illegible]	Акира Куросава [illegible]	1950

190	«Рим в 11 часов»	Джузеппе Де Сантис	Чезаре Дзаваттини Басилио Франкина Джузеппе Де Сантис Родольфо Сонего Джанни Пуччини	1952
191	«Римские приключения»	Вуди Аллен	Вуди Аллен	2012
192	«Ритм 21»	Ханс Рихтер	—	1921
193	«Ритм 23»	Ханс Рихтер	—	1923
194	«Рождение нации»	Дэвид Уорк Гриффит	Дэвид Уорк Гриффит Фрэнк Э. Вудс	1915
195	«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»	Том Стоппард	Том Стоппард	1990
196	«Рокетмен»	Декстер Флетчер	Ли Холл	2019
197	«Рома»	Альфонсо Куарон	Альфонсо Куарон	2018
198	«Россия 88»	Павел Бардин	Павел Бардин	2009
199	«Рыцарь дня»	Джеймс Мэнголд	Патрик О’Нилл	2010
200	«Салют-7»	Клим Шипенко	Алексей Самолетов Клим Шипенко Алексей Чупов Наташа Меркулова	2017
201	«Саят-Нова» («Цвет граната»)	Сергей Параджанов	Сергей Параджанов	1968
202	«Седьмая печать»	Ингмар Бергман	Ингмар Бергман	1957
			Кит Мерримен	

205	«Семь самураев»	Акира Куросава	Акира Куросава Синобу Хасимото Хидэо Огуни	1954
206	«Сенсация»	Вуди Аллен	Вуди Аллен	2006
207	«Сердце мира»	Наталия Мещанинова	Наталия Мещанинова Борис Хлебников Степан Девонин	2018
208	«Серьезный человек»	Джоэл Дэвид Коэн Итан Джесси Коэн	Джоэл Дэвид Коэн Итан Джесси Коэн	2009
209	«Синий бархат»	Дэвид Линч	Дэвид Линч	1986
210	«Скромное обаяние буржуазии»	Луис Бунюэль	Луис Бунюэль Жан-Клод Карьер	1972
211	«Сладкая жизнь»	Федерико Феллини	Эннио Флайяно Туллио Пинелли Брунелло Ронди Пьер Паоло Пазолини Федерико Феллини	1960
212	«Слово»	Карл Теодор Дрейер	Карл Теодор Дрейер	1955
213	«Солярис»	Андрей Тарковский	Андрей Тарковский Фридрих Горенштейн	1972
214	«Спекуляция пшеницей»	Дэвид Уорк Гриффит	Дэвид Уорк Гриффит Фрэнк Е. Вудс	1909
215	«Спутник»	Егор	Олег Маловичко	2020

217	«Стачка»	Сергей Эйзенштейн	Сергей Эйзенштейн Григорий Александров Илья Кравчуновский Валериан Плетнев	1924
218	«Стиляги»	Валерий Тодоровский	Юрий Коротков Валерий Тодоровский	2008
219	«Столкновение с бездной»	Мими Ледер	Брюс Джоэл Рубин Майкл Толкин	1998
220	«Страсти Жанны д'Арк»	Карл Теодор Дрейер	Карл Теодор Дрейер Жозеф Дельтейль	1928
221	«Страсти Христовы»	Мэл Гибсон	Бенедикт Фицджералд Мэл Гибсон	2004
222	«Тайная жизнь Уолтера Митти»	Норман Маклеод	Кен Инглунд Эверетт Фриман	1947
223	«Танцующая в темноте»	Ларс фон Триер	Ларс фон Триер	2000
224	«Танцующий с волками»	Кевин Костнер	Майкл Блейк	1990
225	«Текст»	Клим Шипенко	Дмитрий Глуховский	2019
226	«Титаник»	Джеймс Кэмерон	Джеймс Кэмерон	1997
227	«Токийская повесть»	Ясудзиро Одзу	Кого Нода Ясудзиро Одзу	1953
228	«Точка обстрела»	Пит Трэвис	Барри Л. Леви	2008
229	«Тринадцать дней»	Роджер Доналдсон	Дэвид Селф	2000
230	«Трудно быть богом»	Алексей Герман-старший	Алексей Герман-старший Светлана Кармалита	2013

232	«Убрать из друзей»	Леван Габриадзе	Нельсон Гривз	2015
233	«Укрощение огня»	Даниил Храбровицкий	Даниил Храбровицкий	1972
234	«Фальшивка»	Орсон Уэллс	Орсон Уэллс Ойа Кодар	1973
235	«Фея»	Анна Меликян	Анна Меликян	2019
236	«Фотоувеличение»	Микеланджело Антониони	Микеланджело Антониони Тонино Гуэрра Эдвард Бонд	1966
237	«Хвост виляет собакой» («Плутовство»)	Барри Левинсон	Хилари Хенкин Дэвид Мэмет	1997
238	«Ход королевы»	Скотт Фрэнк	Аллан Скотт Скотт Фрэнк	2020
239	«Холоп»	Клим Шипенко	Дарья Грацевич Антон Морозенко Дмитрий Пермяков	2019
240	«Чапаев»	Сергей Васильев Григорий Васильев	Сергей Васильев Григорий Васильев	1934
241	«Частица Вселенной»	Алена Званцова	Алена Званцова	2017
242	«Человек из Подольска»	Семен Серзин	Юлия Лукшина Дмитрий Данилов	2020
243	«Человек с киноаппаратом»	Дзига Вертов	Дзига Вертов	1929
244	«Человек, который удивил всех»	Наташа Меркулова Алексей Чупов	Наташа Меркулова Алексей Чупов	2018

247	«Черный лебедь»	Даррен Аронофски	Андрес Хайнц	2010
			Марк Хейман	
			Джон Дж. Маклафлин	
248	«Чудо»	Гэвин О’Коннор	Эрик Гуггенхейм	2004
249	«Чудо на Гудзоне»	Клинт Иствуд	Тодд Комарники	2016
250	«Шоссе в никуда»	Дэвид Линч	Дэвид Линч	1996
251	«Шоу Трумана»	Питер Уир	Эндрю Никкол	1998
252	«Энох Арден»	Дэвид Уорк Гриффит	Линда Арвидсон	1911
253	«Это случилось здесь»	Кевин Браунлоу	Кевин Браунлоу	1965
		Эндрю Молло	Эндрю Молло	
254	«Этот смутный объект желания»	Луис Бунюэль	Луис Бунюэль	1977
			Жан-Клод Карьер	
255	«Я все еще здесь»	Кейси Аффлек	Кейси Аффлек	2010
			Хоакин Феникс	
256	«Я тоже хочу»	Алексей Балабанов	Алексей Балабанов	2012
257	«Я, Дэниел Блейк»	Кен Лоуч	Пол Лаверти	2016